EMPORIUM

RIVISTA MENSILE ILLUSTRATA
D'ARTE LETTERATURA
SCIENZE E VARIETÀ

VOLUME XX.°

1904

ISTITUTO ITALIANO
D'ARTI GRAFICHE
BERGAMO - EDITORE

INDICE DEL VOLUME XX

Villa nella Svizzera.

DA UN ACQUARELLO DI

M. H. BAILLIE SCOTT

EMPORIUM

Vol. XX. LUGLIO 1904 N. 115.

ARTISTI CONTEMPORANEI: M. H. BAILLIE SCOTT.

UNO dei fenomeni artistici più interessanti di questi ultimi tempi è senza dubbio il Rinascimento dell'Arte in Inghilterra. Basta ricordare i primordî del regno di Vittoria, l'arte fredda ed accademica di quell'epoca, quasi ignorata sul continente, poi le lotte e le vittorie del preraffaelismo, i nomi, omai di fama mondiale, di Lord Leighton, Dante Gabriel Rossetti, G. F. Watts, Sir John Millais, Burne Jones, Walter Crane ecc. — e poi, più recentemente, i successi delle scuole inglesi rappresentate dagli Stott of Oldham, dai Byam Shaw, dai Shannon, dai Lavery ecc., alle esposizioni di Anversa, di Parigi, di Monaco, di Venezia e la grande influenza che essi ebbero sugli stessi nostri pittori, per misurare l'immenso progresso dell'arte inglese in questi ultimi tempi. E questo rinascimento si estende dalle arti plastiche all'architettura, all'arte applicata all'industria — il che è per noi prova della sua vitalità, poichè, come disse egregiamente il noto critico francese Giorgio Lafenestre:

« Dans la vie sociale d'un peuple la peinture qui est un complément et un agrément, ne doit pas tenir le premier rang au détriment de l'architecture et de la sculpture qui sont des nécessités. C'est un fait historique que lorsque la peinture mobilière prend le premier rang, et qu'on ne s'occupe plus que de collections de tableaux, tous les autres arts tombent en décadence et spécialement tous les arts décoratifs. »

M. H. BAILLIE SCOTT.

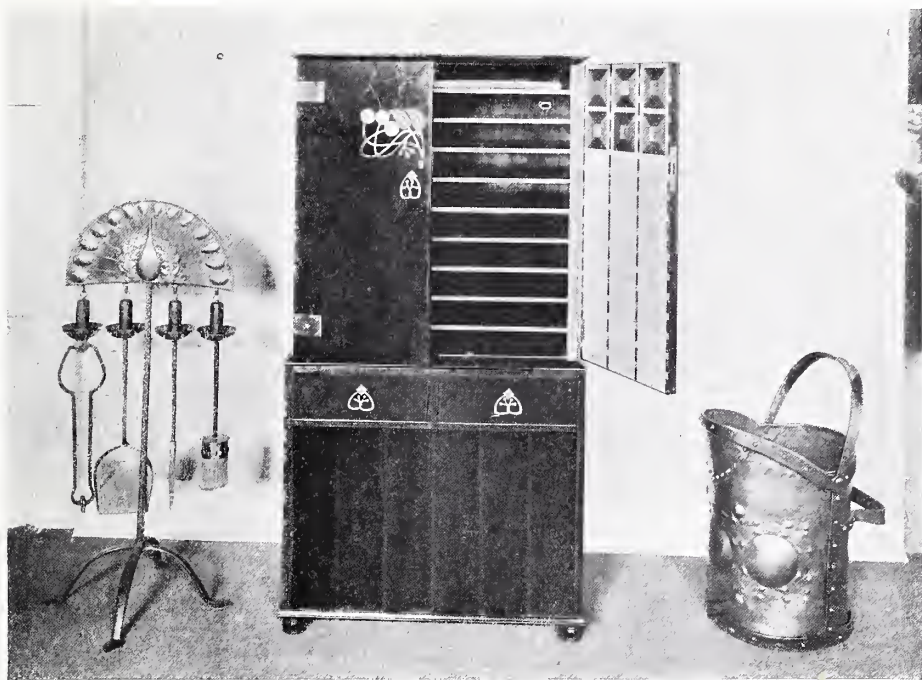
L'arte, che, mezzo secolo fa, vincolata dalle vane formole, era il privilegio di pochi, ora, liberata dalla calda parola del Ruskin, l'Apostolo della Bellezza, il Socialista dell' Estetica, scende nelle piazze, nelle vie, nelle più umili abitazioni spartendo a tutti il pane della Bellezza e trova in ciò la propria salvezza. Così il giovane Rayah della leggenda indiana illanguidiva tra la pompa e lo

sfarzo della reggia, prigioniero di un' arcaica etichetta, isolato in mezzo a' suoi cortigiani che non osavano guardarlo e solo gli parlavano con la faccia a terra; e sentiva un desiderio infinito di vivere la vita di tutti, di soffrire dei dolori del suo popolo, di godere della gioia della sua gente, illanguidiva..... e sarebbe morto, se un savio dervish non gli avesse consigliato di fuggire l'aurea prigione, non gli avesse dato modo di uscire dai sacri recinti del palazzo, così ch'egli risanò, trovandosi in mezzo al suo popolo, al contatto caldo e vivificante della sua gente. Ed in questo il rinascimento inglese segue un indirizzo affatto diverso da quello che ispirò i sublimi artefici del nostro rinascimento. Mentre i principi mercanti di Venezia e di Genova, i patrizî di Firenze, i nepoti dei Papi a Roma, profondevano tesori nei loro palazzi che tutta una schiera geniale di artisti contribuiva ad ornare, agli umili, al volgo, erano negate persino le briciole che cadevano dalle tavole dei ricchi.

Ora, invece, in Inghilterra, i più grandi artisti non si dedicano unicamente a creare oggetti d'arte che solo trovano il proprio posto nei più suntuosi palazzi, ma nulla sembra loro spregevole se valga a svegliare il sentimento del bello nell'animo anche dei meno fortunati. Ed il pittore-poeta Walter Crane insieme con William Morris promuove le esposizioni annuali di Arts & Crafts (Arti e Mestieri) e si dedica a disegnare tappezzerie, arazzi, carte per parati, stoffe per mobili, legature di libri ecc., e lo scultore Frampton lascia a volte le figurine in argento e avorio, i busti in marmi policromi, le opere

M. H. BAILLIE SCOTT — CAMERA DA LETTO — ESPOSIZIONE DI MOBILI, DRESDA.

monumentali (come, per esempio, la statua della regina Vittoria per le Indie), per iscolpire camini, cesellare coppe, scrigni, cornici ed altri oggetti di uso comune. Artisti come il Millais, Lord Leighton ecc. non isdegnarono la forma più popolare dell'arte: il cartellone — e mentre il prof. Herkomer bandiva i pregi del « Black & White » (Bianco e Nero), Sir John Millais, con le sue famose « Bolle di sapone », rendeva celebre il « Pear's soap », e i gioielli di ottone e di vetro di un bazar a tre soldi imitano l'oro ed i brillanti.

In questi ultimi tempi surse in Inghilterra una eletta falange di giovani architetti che dedicarono tutto il loro ingegno all'architettura domestica anche nelle sue più modeste manifestazioni. E fra questi, invero, uno dei primi posti spetta a M. H. Baillie Scott, per la sincerità della sua anima d'artista, l'originalità delle concezioni, la mancanza assoluta di ogni

M. H. BAILLIE SCOTT — PARTICOLARE DEL SALOTTO PER SIGNORA — ESPOSIZIONE DI MOBILI, DRESDA.

Walter Crane aguzzava l'ingegno fine e poetico per far la *réclame* allo « Champagne Hau di Reims » ed al « Grande Ippodromo Parigino ».

Così, mentre una volta l'ambizione di un architetto d'ingegno era l'ideare chiese monumentali, grandiosi edifici pubblici, egli non curava la modesta abitazione domestica; e coloro cui i mezzi limitati vietavano l'edifizio suntuoso dovevano rinunziare ad ogni genialità di concetto, ad ogni individualità. Gli architetti nel costruire villini e case modeste imitavano, con materiali scadenti ed in proporzioni ridottissime, i palazzi dei ricchi, come affettazione, di ogni influenza delle moderne scuole architettoniche del Belgio, di Parigi, di Vienna o di Monaco. Il suo nome diventa sempre più noto al gran pubblico anche all'estero, per i suoi articoli nello « Studio », il periodico inglese d'arte tanto diffuso sul continente, per quelli che di lui scrissero i critici della « Moderne Kunst », della « Innen Dekoration », della Kunst für Alles » ecc., per aver egli vinto il concorso promosso dall'editore Koch di Darmstadt per « une maison d'un Ami des Arts » ecc., ecc.

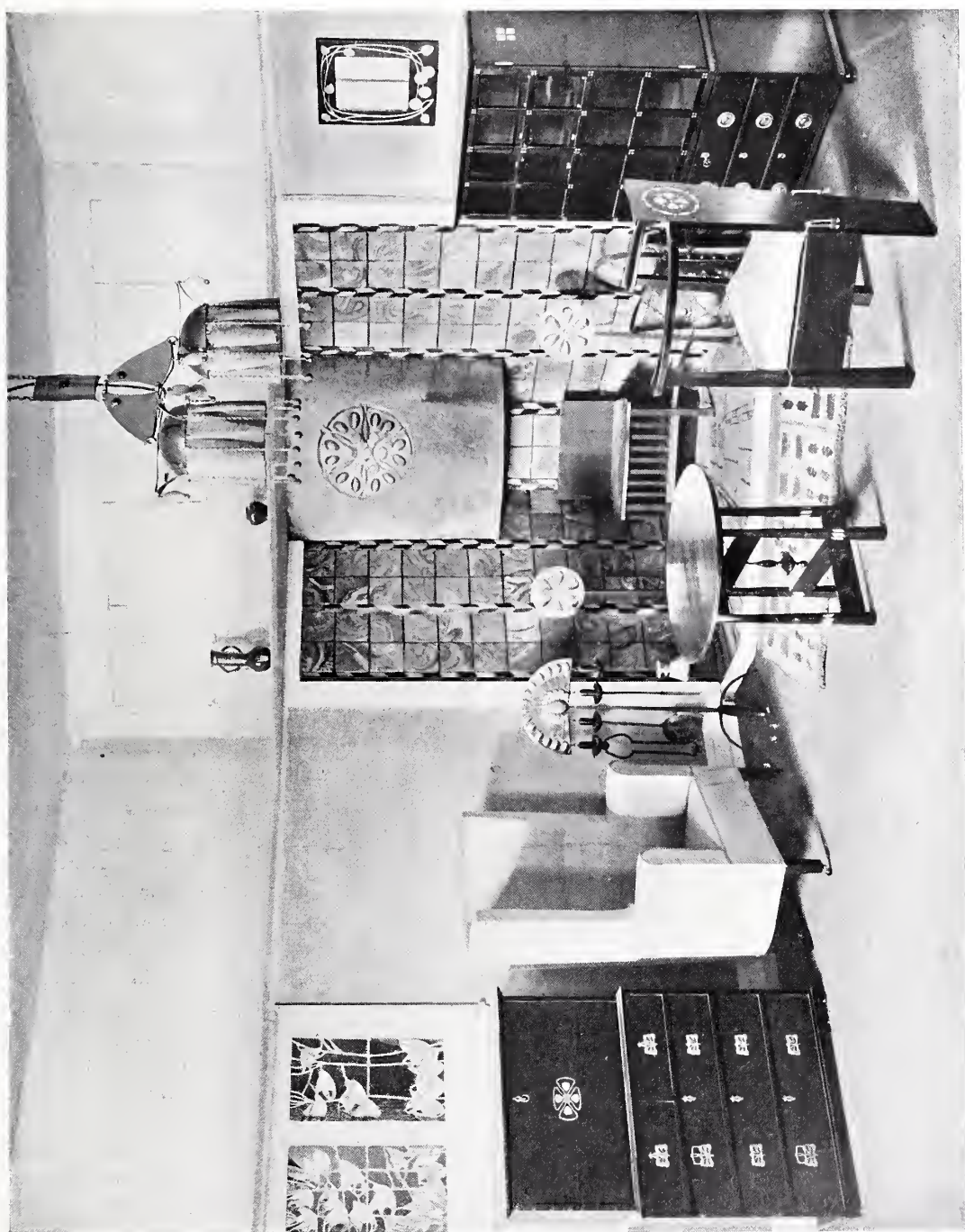
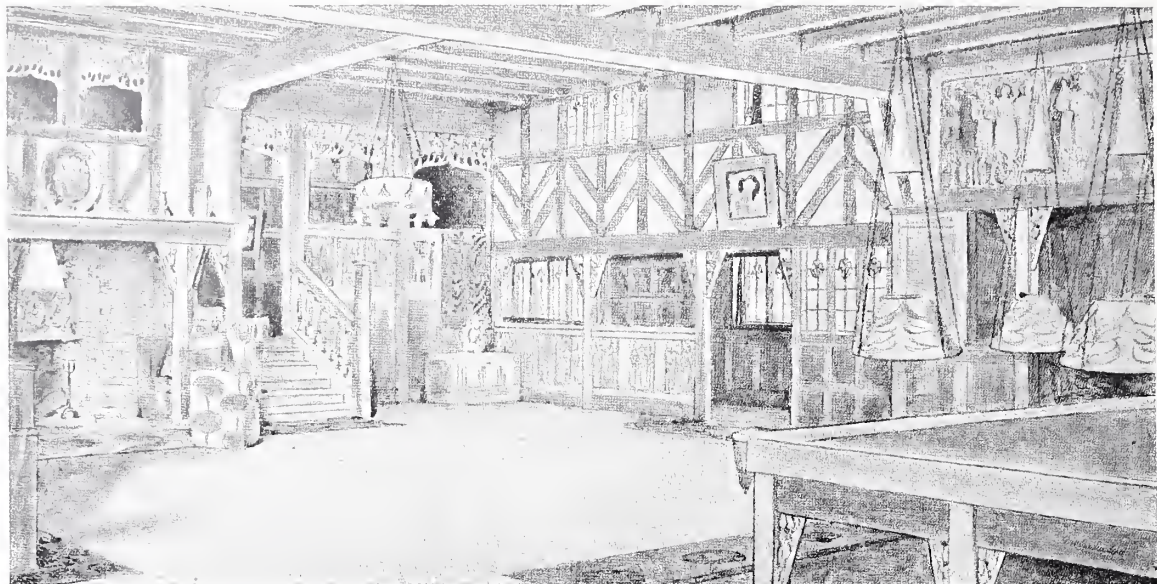
Edward S. Prior, autore di una pregevole « Storia

dell'Arte Gotica in Inghilterra », si esprime così nella sua prefazione ad un bel volume edito dallo « Studio » sull' « Architettura domestica e la decorazione moderna in Inghilterra »: — « Uno dei tratti caratteristici di questi primi anni del secolo ventesimo si è la nuova attenzione rivolta, in ogni luogo, il nuovo secolo uno stile che gli sia proprio, e non prenda a prestito al passato se non le particolarità rigorosamente appropriate ai bisogni attuali, ecco il voto che formano tutti gli uomini i quali osservano severamente i principii imperiosi che governano la vera opera d'arte. »

M. H. BAILLIE SCOTT — PARTICOLARE DEL SALOTTO PER SIGNORA — ESPOSIZIONE DI MOBILI, DRESDA.

all'architettura ed alla decorazione, specialmente riguardo alla costruzione ed alla ornamentazione domestica. Il secolo or ora spirato si è particolarmente illustrato con i numerosi tentativi per far rivivere lo stile delle diverse epoche del passato, e questi tentativi generalmente sono falliti, se pure in varia misura, perchè non riconoscevano le condizioni e le esigenze della vita moderna. Produca

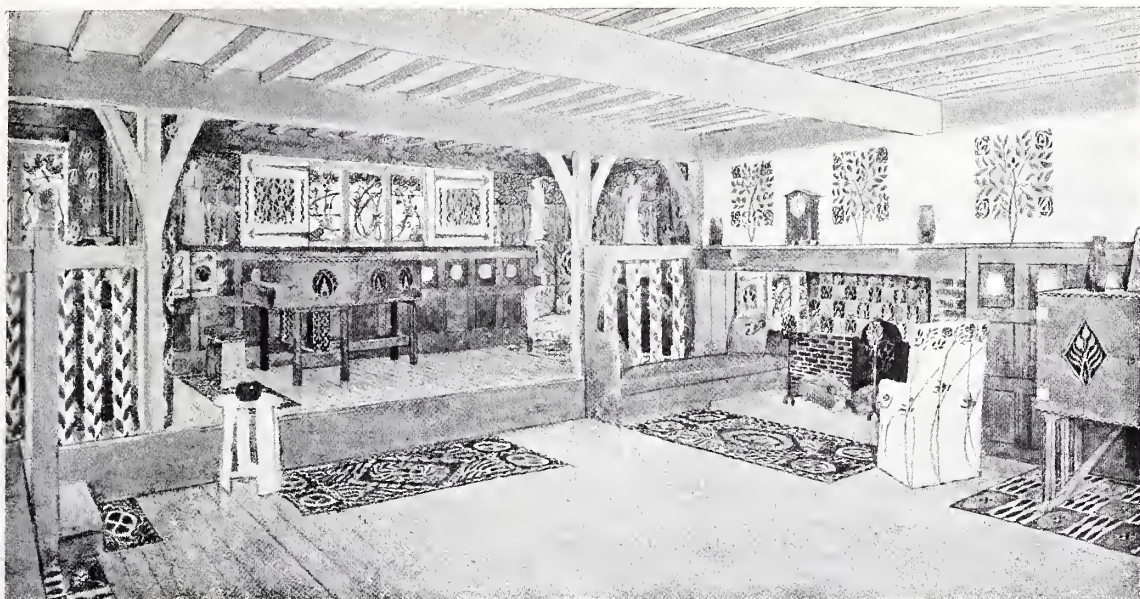
Sicuramente, tra i giovani architetti che cercano di esaudire questo voto non ve n' ha certo alcuno più sincero, nè più artisticamente onesto di M. H. Baillie Scott, architetto e decoratore.

Onesto e sincero — ecco davvero la sua caratteristica, poichè egli sfugge tutte le esagerazioni, tutte le « jongleries d'art », le affettazioni e le originalità manierate che sono in voga presso

M. H. BAILLIE SCOTT — SALOTTO PER SIGNORA — ESPOSIZIONE DI MOBILI, DRESDA.

M. H. BAILLIE SCOTT — CASA A WINDERMERE.

i cultori della così detta « arte floreale » e deturpano anche la Secessione di Vienna, dando facile tema all'ironia ed ai frizzi degli avversarî di questo nuovo movimento artistico. Il Baillie Scott, lungi dal ricercare l'originalità ad ogni costo, si lascia guidare dal buon senso; vuole che l'abitazione risponda ai bisogni ed alle esigenze di chi ci deve vivere, che la casa sia adatta a' suoi abitanti, e non che gli abitanti si debbano adattare alla casa. Aborre dalle imitazioni perchè contrarie al suo onesto temperamento artistico: — non ornamenti inutili che mascherino la linea della costruzione, non legno macchiato in modo da simulare il marmo, non mattoni presentanti l' apparenza del legno; egli vuole che il legno ordinario serbi il suo colore naturale o sia impregnato di una tinta trasparente di qualunque colore, rosso, turchino o verde, sotto al quale trasparisca ogni venatura, che non possa nascondere nessun difetto, che non cerchi soprattutto d' imitare il mogano, l' ebano, od altri legni preziosi.

Fu spesso osservato, ed in certe bocche quest'osservazione sembra un rimprovero, che il Baillie Scott subisce l' influenza dell' arte medioevale; ma questo si spiega perchè il Baillie Scott è un fratello d'anima dei sinceri e modesti artisti del Medio Evo e non un imitatore servile.

In un' epoca di cui precipua caratteristica è la continua ricerca del nuovo, dice il Baillie Scott, ci par quasi necessario scusarci del far rivivere tanti caratteri medioevali. « È giustamente condannabile il riprodurre con accuratezza cronologica tutte le particolarità di un dato periodo, ma l' architetto che mira all'anima della questione, tralasciando i fregi ed i particolari, si occuperà di certe qualità che ci sembra sieno giunte al loro più alto grado di espressione nelle vecchie costruzioni. Nelle costruzioni domestiche ci pare che nulla abbia superato le opere antiche nell' espressione di quelle qualità che vengono suggerite dalla parola « home ». E così, cercando di attuare lo stesso ideale, è naturale d' impiegare gli stessi materiali, per quanto sia possibile, nello stesso modo; e repudiare questo retaggio di bellissime opere ci sembra così poco ragionevole quanto il cercare di riprodurlo in copie meccaniche ed inanimate. »

È nota a tutti la grandissima importanza che gli Inglesi annettono all'ambiente domestico, al « home », ed in questo, crediamo, sta uno dei segreti della loro forza. Edmondo Demolin ben capì l' immensa influenza incivilitrice e morale del focolare domestico, quando nel suo libro « La Supériorité des Anglo-Saxons » ne fa derivare le seguenti importanti conseguenze sociali:

M. H. BAILLIE SCOTT — CASA A GROWBOROUGH — SALA DA MUSICA.

Lo svolgersi del sentimento di dignità e d'indipendenza;

Il predisporre l'uomo allo sforzo;

Il formare i « gentlemen ».

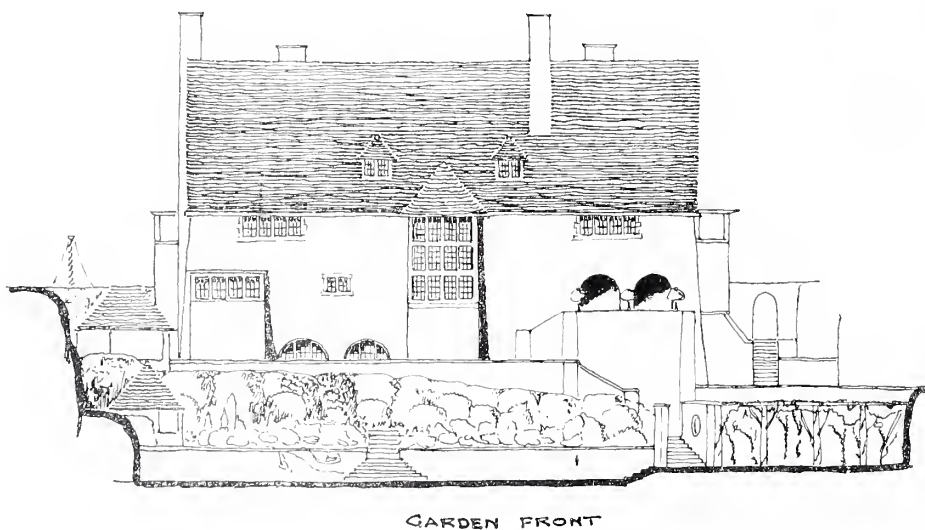
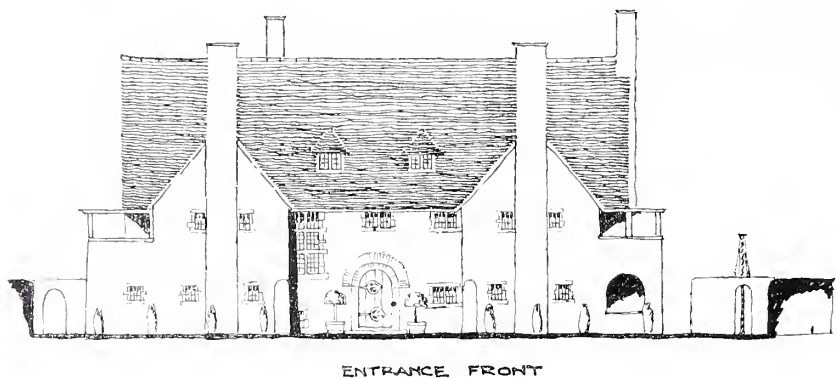
L'impiegato, l'avvocato o il commesso, dopo essersi affaticato tra il fumo e la nebbia della City, ritrovandosi la sera nel gaio ambiente familiare, dove tutto, pareti, mobili, decorazione, gli presenta un quadro di pace e di serenità, si riposa, si ritempra per la lotta, attinge nuove facoltà per lo sforzo del domani.

« Chi ha due pani ne venda uno per comperare il fiore del narciso. Perchè il pane è il nutrimento del corpo, ed il fiore del narciso è il nutrimento dell'anima », così dice il poeta inglese: cioè, chi non ha penuria del necessario ne sacrifichi un poco, per procurarsi il lusso di un po' di bellezza, necessaria all'anima quanto il pane al corpo. Il Baillie Scott ha pensato spesso a dare il fiore del narciso a coloro che non hanno se non due pani.

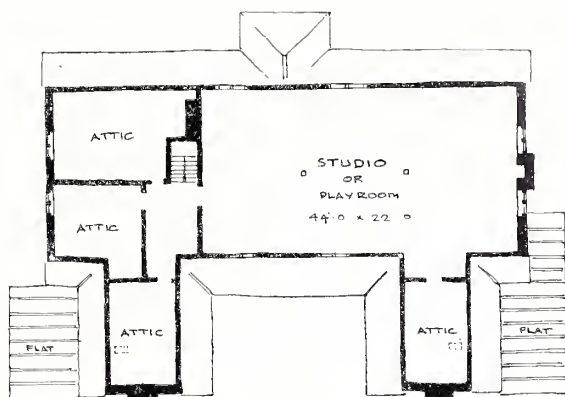
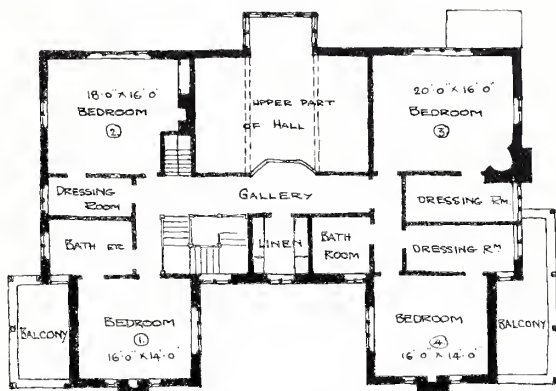
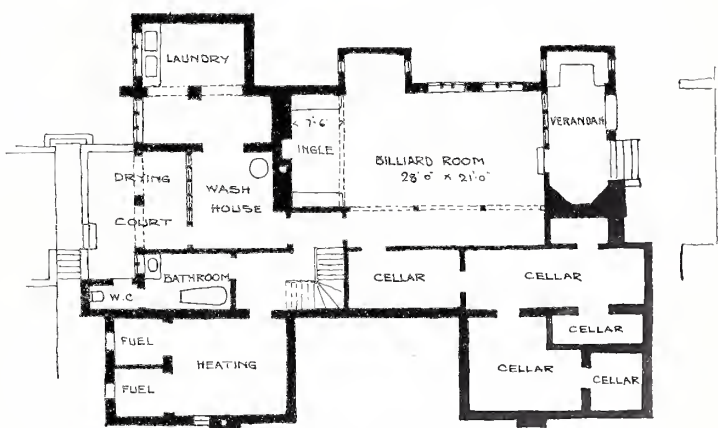
Nell'articolo già citato egli dice ancora: « Il mezzo solito per disegnare una piccola casa si può formulare così: Prendete una casa relativamente grande, con quel debito numero di stanze che il convenzionalismo ha decretato necessario, e riducete il piano finchè tutti i locali siano ridotti alle più anguste proporzioni possibili. Poi riempite queste stanze di mobili pesanti e, avendo occupato ogni centimetro di spazio, lagnatevi della mancanza di mezzi che vi obbliga a questi inconvenienti — e finalmente cercate di consolarvi considerando con orgoglio le alte proporzioni del soffitto. Poichè è un articolo di fede che, per quanto le stanze siano piccole, non un centimetro si può togliere all'altezza del soffitto. Il resultato finale di questo modo di fare il piano sarà probabilmente che la famiglia, avendo acquistati i suoi tre o più salotti, ne abiterà probabilmente uno solo, lasciando gli altri umidi ed ammuffiti, per una « grande occasione » che non viene mai... Una piccola casa non è necessariamente incomoda e, grazie a Dio, sono rimasti ancora abbastanza « cottages » e case rurali per provarlo. Per costruirne una però è necessario in primo luogo di sbarazzarci dalle idee convenzionali e di basare il nostro piano sulle abitudini attuali della vita. È probabile ci sia, per esempio, una stanza che quasi inevitabilmente diventa il luogo di riunione della famiglia, in ispecial modo la sera, e in una piccola casa questa stanza è molto spesso la sala da pranzo. Perchè dov'è necessaria l'economia del combustibile, il calore ed il benessere della stanza da pranzo renderanno spesso poco de-

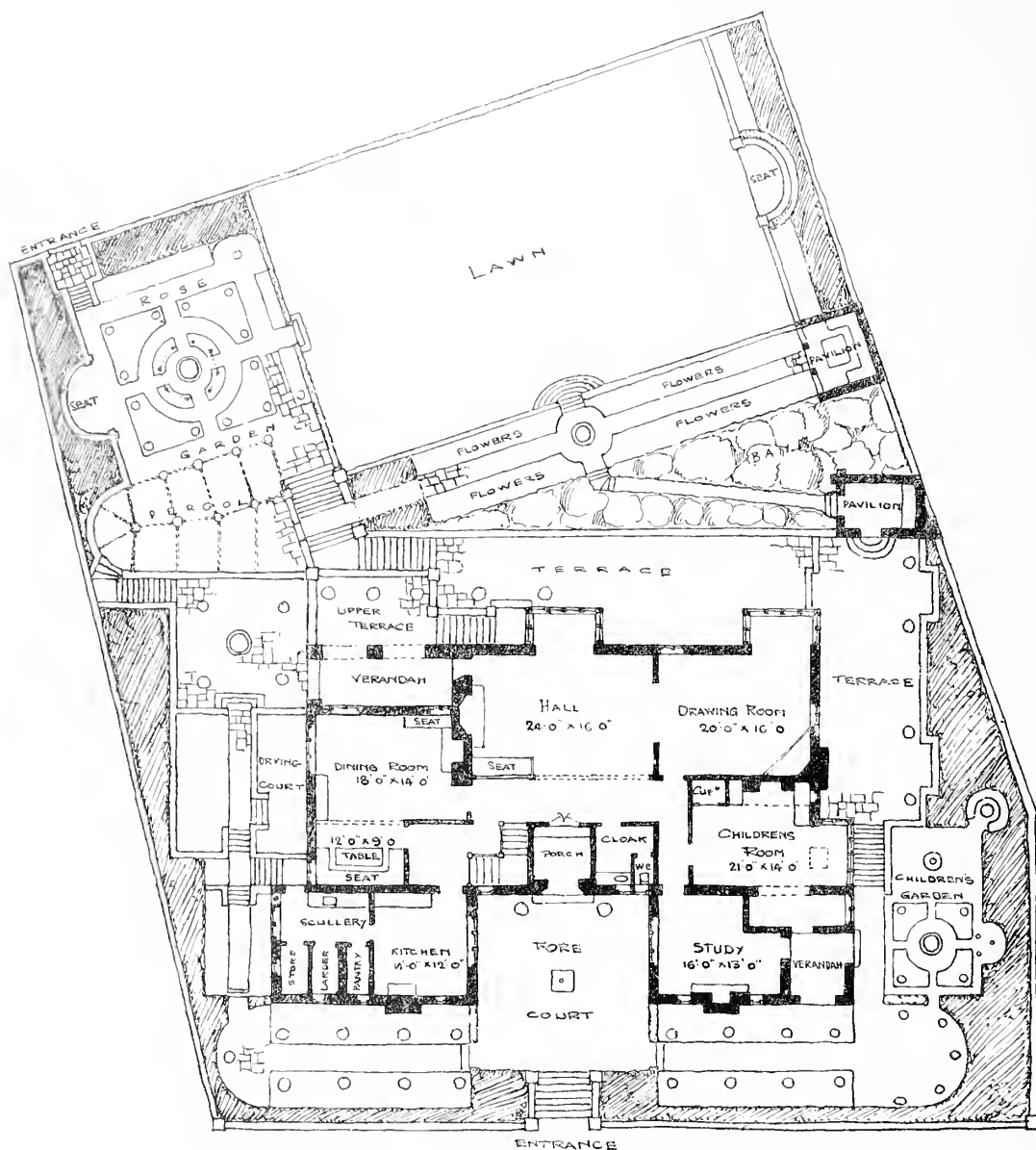
END ELEVATION

ENTRANCE FRONT

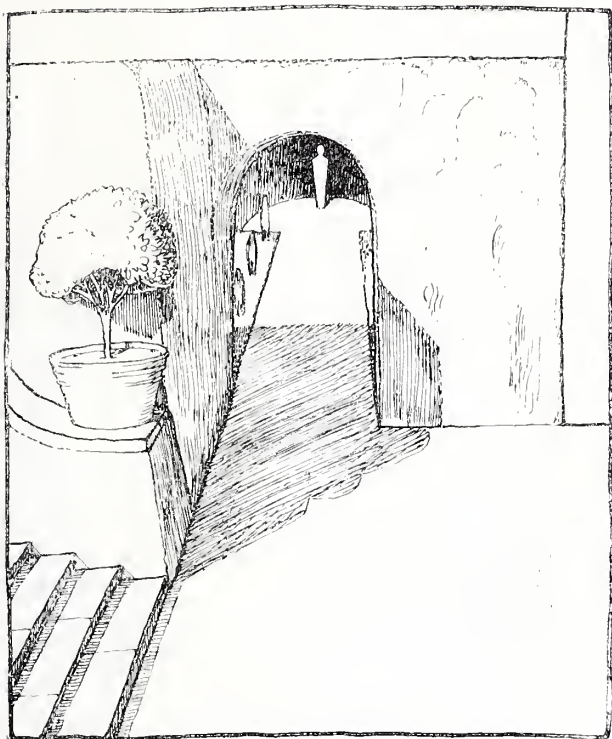
GARDEN FRONT

VILLA NELLA SVIZZERA.

siderabile il passare nel salotto, dove il fuoco è stato acceso solo sul tardi, e dove prevale un' atmosfera fredda. » Ma se il Baillie Scott nella « Villa suburbana », nella « Casa di un cappellano », nella « Piccola casa di campagna », nella « Casetta per un artista », ha dovuto contare con ispazio e mezzi limitati, nel « Palazzo nuovo » di Darmstadt, nel « Nid » per S. A. R. la Principessa Ereditaria di Rumania, nella casa di Windermere, ecc. la sua fantasia di artista ha potuto dilettarsi nelle spaziose dimensioni, nella pietra scolpita, nei ricchi pannelli di legno intagliato, negli ornamenti di ferro e di ottone. Però egli ricerca sempre la bellezza nella armonia delle proporzioni, nella purezza delle linee e non nel lusso degli ornamenti e dei fregi. Nella decorazione, si sforza sempre che la base di ogni schema sia essenzialmente architettonica, che la struttura della casa sia palese, lasciando visibili le travi e le impalcature e pel trattamento esteriore egli si affida più alla massa dell'edifizio che alla decorazione superficiale. Ma avendo costrutto la casa non l'abbandona a sè: vuole che l'edifizio sia in completa armonia col paesaggio e che il giardino, trattandosi di un'abitazione rurale, sia un legame tra la casa e la campagna che la circonda. E di questo e della speciale sollecitudine del Baillie Scott per la collocazione della casa, abbiamo un chiaro esempio nella « Villa e Giardino » che egli costrusse recentemente nella Svizzera, una descrizione della quale, coi relativi piani e disegni, egli gentilmente ci concesse intercalare in questo articolo.[1]

Lasciamo la parola al Baillie Scott: La casa ed il giardino che formano il soggetto delle seguenti illustrazioni

[1] A Hillside House & Garden — tolto da un libro sull'architettura domestica che il Baillie Scott pubblicherà fra breve.

VILLA NELLA SVIZZERA.

GROUND PLAN

M. H. BAILLIE SCOTT — PIANTA DELLA VILLA NELLA SVIZZERA.

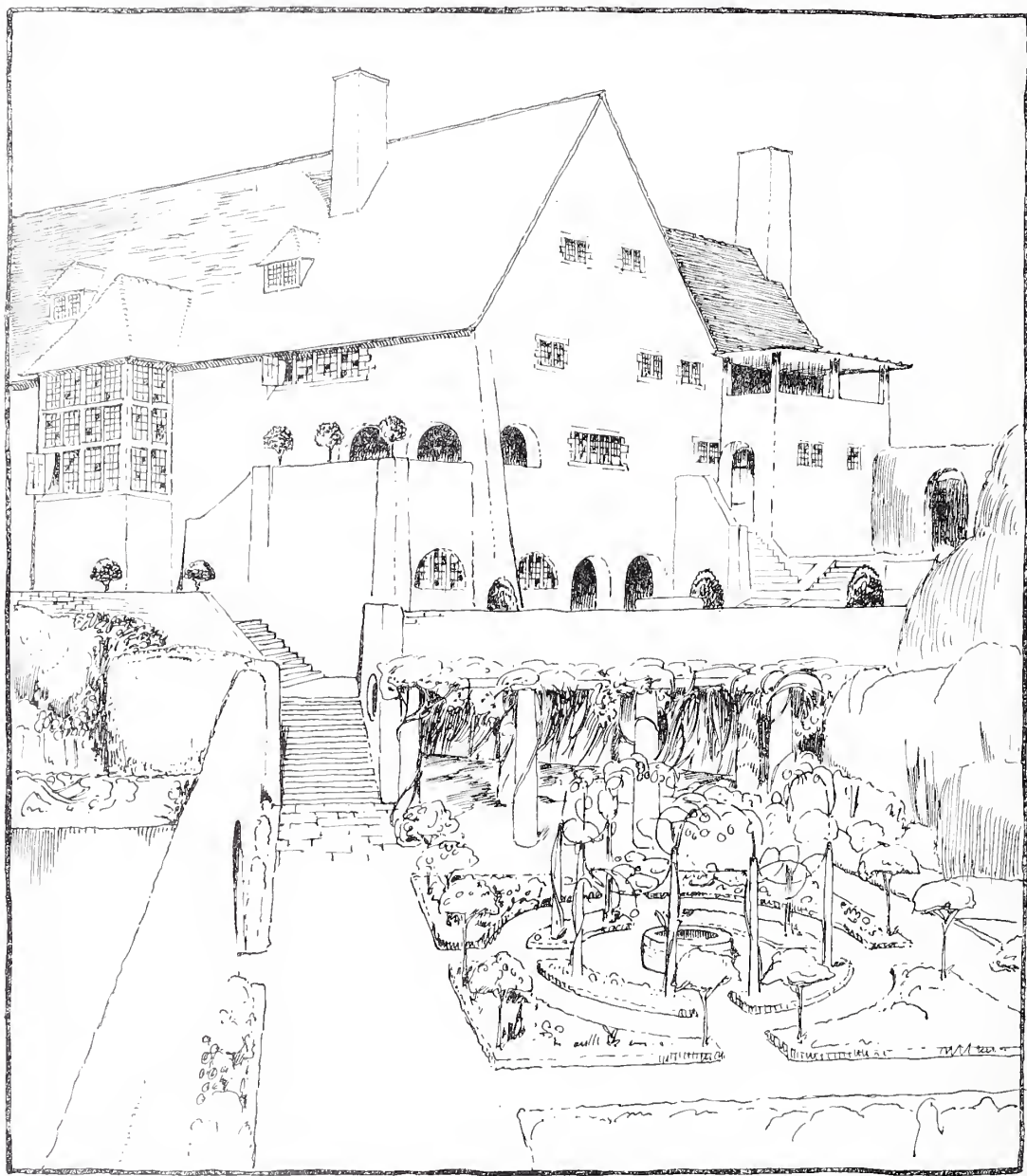
furono ideati per un luogo montuoso della Svizzera. Lo spazio è piuttosto angusto, essendo press' a poco di 16 are, ed è limitato nei lati superiori ed inferiori da due strade che non sono parallele l' una all' altra. La casa è situata parallelamente alla strada superiore, ed ha certo aspetto appartato, essendo un po' al disotto del suo livello, così che dalla porta d'entrata bisogna scendere otto gradini per arrivare al piccolo cortile d'ingresso. Da questo cortile si hanno varii

VILLA NELLA SVIZZERA — CORTE D'ENTRATA.

è un quadrato in mezzo al quale un cerchio di rose rampicanti contorna una fontana. Qui pure v' ha un recesso semicircolare per un sedile. Scendendo un' altra scalinata, si giunge ad un cancello di ferro che dà sulla strada inferiore. Il prato è diviso dal roseto per mezzo di una siepe, anche questa foggiata in un punto a nicchia semicircolare per un sedile. Al nord del roseto, c'è la pergola ombrosa col suo tetto di fogliame a livello del cortile che la limita ed a cui si ascende per mezzo di scalini. Questa piccola corte quadrata confina con un' altra corticella adatta per asciugare la biancheria : quivi un portico addossato alla casa permette che il bucato si asciughi in tutti i tempi. In quella parte della casa c' è la lavanderia, la stanza per istirare, la cucina, ecc. Girando intorno l'angolo della casa, si giunge per un' entrata appartata alla corte d' ingresso. Quepunti di vista sul giardino, dove alcune statue biancheggiano tra il verde cupo delle siepi tagliate.

A destra della porta d'entrata, c' è una piccola parte del giardino specialmente riservata ai bambini, con altalene, passi di giganti ed altri giuochi dipinti a colori vivaci. In un angolo, il corpo della siepe che lo limita è tagliato per modo da formare un recesso semicircolare, uno di quei cantucci riposti che tanto sono prediletti dai bimbi. Nel centro dell'aiuola, v' ha un bacino circolare foderato di mattonelle smaltate di colore azzurro e nel bacino guizzano i pesci dorati. Intorno si dispongono sedili rustici adatti alla statura dei bambini.

Scendendo alcuni gradini ancora, si giunge ad un'altra terrazza, dove si trova un piccolo padiglione rustico, dal quale un sentiero fiancheggiato da cespugli conduce al giardino ed al prato che sta disotto. Voltando l' angolo della casa presso alla finestra del salotto, passiamo sulla terrazza che è parallela al giardino, e poi scendendo un'ampia scalinata giungiamo ad un terrazzino, dal quale, a sinistra, a traverso un lungo portico ombroso di siepi tagliate, si ha la brillante visione del giardino fiorito col pozzo ed il padiglione centrale. A sinistra si vede la pergola. Il roseto

VILLA NELLA SVIZZERA — GIARDINO.

sto è un giardino di varii aspetti, in cui appariscono drammatici effetti misteriosi d'ombra e di luce, e razze e le gradinate, e forma un contrasto spiccato col suo aspetto visto dalla strada inferiore, dove

M. H. BAILLIE SCOTT — VILLA NELLA SVIZZERA — IL GIARDINO.

ne' suoi angusti confini si trovano luoghi adatti per tutti i tempi e per tutte le disposizioni d'animo.

Dal roseto, la casa sorge superba con le sue ter- sembra così bassa, modestamente nascosta tra il verde. Entrando nella casa, ci si trova in un ampio e basso portico quadrato da cui una porta interna

mena alla sala centrale (hall), la quale si vede a traverso la pittoresca galleria bassa che congiunge la sala da pranzo col salotto. Il salotto è diviso dalla sala da larghe porte mobili, così che si possono riunire le due stanze insieme formando un ampio salone. In questi due locali, il focolare ha una parte importante nella decorazione. Nella sala, il fuoco è posto sotto un'ampia arcata di muratura; nel salotto, il camino è in un angolo, sormontato da una cappa di ottone, con un largo focolare con le pareti coperte di mattonelle smaltate.

Nella sala da pranzo, un recesso è disposto per servire ai pasti di minore cerimonia, e da questo si accede facilmente alle cucine. La sala ha l'altezza di due piani con una galleria, ed ampii finestroni che s'aprono sulla terrazza e sul giardino.

Nel piano inferiore, che dalla parte del giardino è a livello con le terrazze, ci sono la lavanderia, la stanza per istirare, la stanza da bagno dei domestici e la cantina. C'è pure una sala da bigliardo con una veranda che s'apre sulla terrazza principale. Nel piano delle camere da letto ci sono quattro camere, tre spogliatoi, due stanzini da bagno ed una guardaroba che dà sul portico. Nell'ultimo piano ci sono quattro camere ed un grande studio. Le muraglie esterne sono a calcina ed il tetto è di tegole rosse.

*
* *

In alcuni suoi articoli sulla decorazione esteriore e l'ammobigliamento, il Baillie Scott critica l'affastellamento di mobili e di gingilli così detti artistici, che spesso deturpa gli appartamenti moderni. « C'è tanto che si potrebbe sopprimere nella casa moderna, egli dice, perchè molti dei così detti ornamenti che disturbano la nostra pace potrebbero essere eliminati. E così si potrebbe sfuggire a quella strana ed atroce tirannia, che gli oggetti inanimati esercitano sui loro sedicenti possessori. »

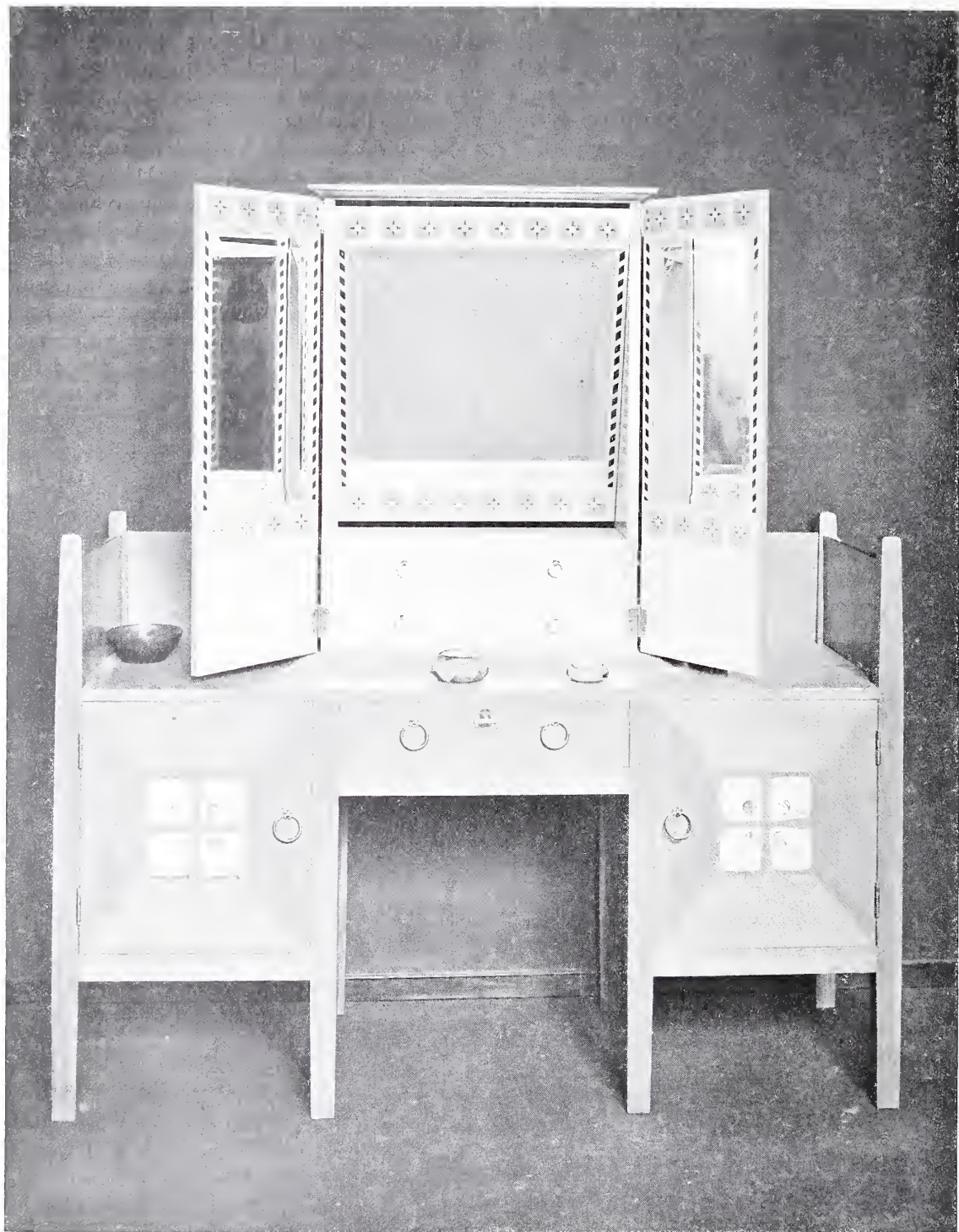
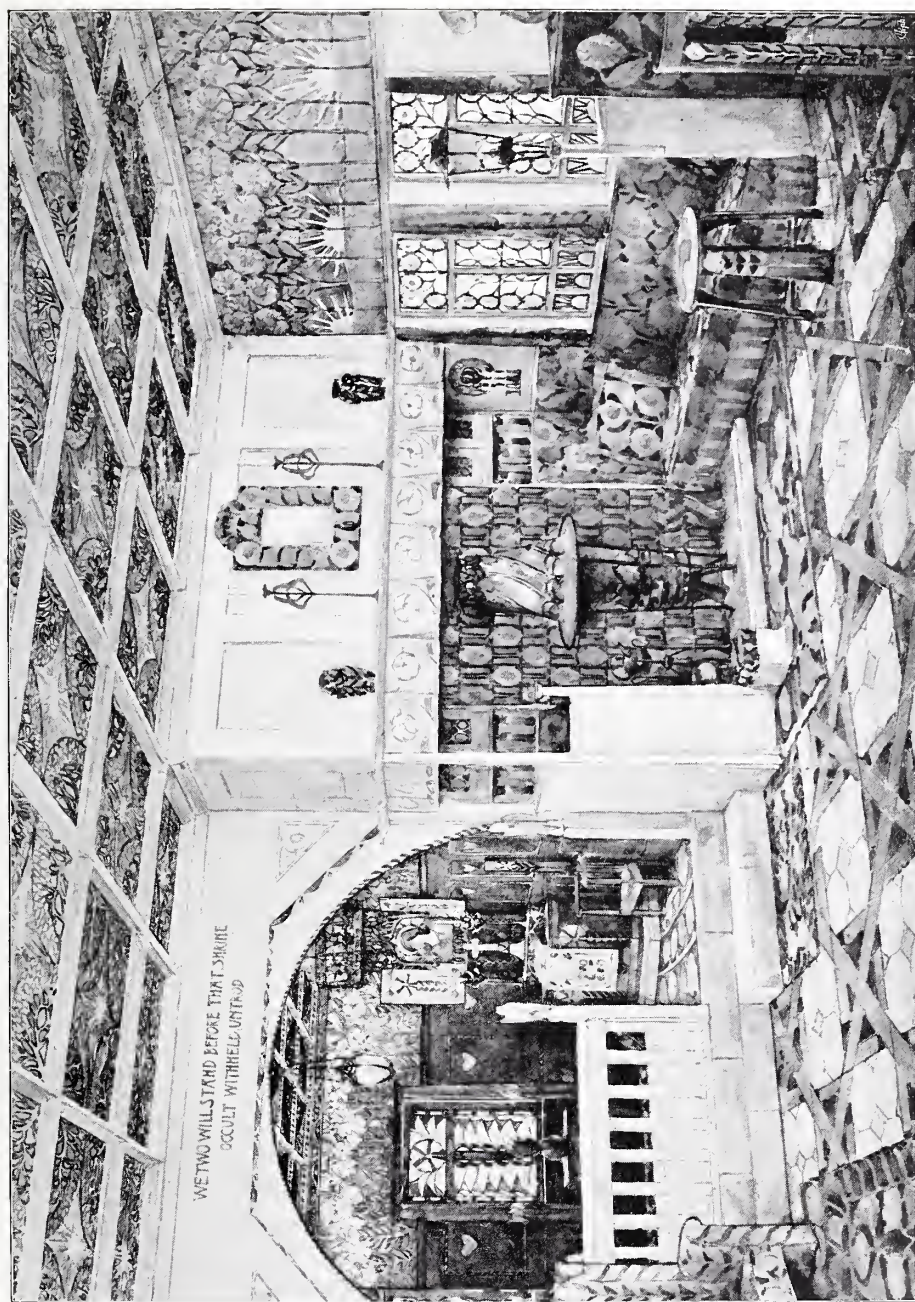
Ed ancora: « I nostri Dei domestici siano pochi, ma bene scelti, e non abbiano bisogno di un esercito di schiavi per lavorare al loro servizio. » Per la decorazione della casa egli consiglia « che sia adornata gradatamente, con ornamenti disposti con cura, non eseguiti nel frettoloso modo moderno, ma fatti a poco a poco, a seconda che la borsa ed il tempo lo permettono. » Altrove, a proposito dei mobili che egli disegnò per il Palazzo Nuovo di Darmstadt, osserva: « Si potrebbe credere che in un' epoca che ha caratteristica la speciale attenzione prestata all'educazione, l'artigiano dovesse capire il proprio mestiere e che una mano d'opera discreta non fosse difficile a trovare. Che questo non sia il caso, tutti coloro che comprendono ed apprezzano l'eccellenza della mano d'opera saranno pronti ad affermare. La vecchia arte tradizionale è morente, o morta, e finora nulla abbiamo per supplirla. La prevalenza dello spirito commerciale, l'influenza del meccanismo, sulle menti e sulle mani degli artigiani e sopratutto la mancanza di competenza da parte del pubblico, sono tutte cause che ritarderanno lo sviluppo di un vero intendimento del mestiere. La finitezza superficiale e meccanica dei mobili è tutto ciò che ora si richiede, e per pigliar a prestito un' analogia ad un altro dominio dell'arte, gli è come se si volesse sostituire l'arida e meccanica precisione di una scatola musicale al personale fascino vitale del violino. Il disegnatore e l'artigiano che fa realtà i suoi disegni dovrebbero avere l'uno per l'altro le stesse relazioni che esistono tra il compositore e l'esecutore. L'uno interpetra le idee dell'altro e così facendo aggiunge la sua nota personale al risultato definitivo. »

Il Baillie Scott nella decorazione dei suoi mobili impiega lo « stained wood » (il legno impregnato di una tinta trasparente che gli lascia tutto il suo carattere, senza mascherarlo), l'intarsio fatto con varii legni, l'avorio, lo stagno, certe pietre. Qualche volta la decorazione floreale è leggermente modellata in rilievo, riunendo così al colorito dell'intarsio il chiaroscuro della scultura. Lo schema di colore in generale è sommesso, ma egli non rifugge a volte da una brillante macchia di colore, che dà una nota gaia all'ambiente.

Come disse il Ruskin: « Ovunque gli uomini sono nobili, essi amano i colori vivaci, ed ovunque essi possono vivere sanamente i colori vivaci sono dati loro nel cielo, nel mare e nelle creature vinti. »

E nei paesi nordici, dove, durante i lunghi mesi invernali, il paesaggio è monocromo, dove tutte le tinte si fondono nella nebbia grigia e pesante, o sotto il biancore implacabile della neve, l'uomo ha bisogno di dimenticare nel gaio e colorito ambiente domestico la desolazione esteriore.

Non v'ha ramo dell'arte decorativa a cui il Baillie Scott non abbia rivolta la sua attenzione. Egli disegnò carte da pareti, tappeti e persino ricami.

Così egli parla in un articolo che modestamente

M. H. BAILLIE SCOTT — TOILETTE — ESPOSIZIONE DI MOBILI, DRESDA.

M. H. BAILLIE SCOTT — « LE NID » PER S. A. R. LA PRINCIPESSA EREDITARIA DI RUMANIA.

M. H. BAILLIE SCOTT — SALOTTO PER SIGNORA — ESPOSIZIONE DI MOBILI. DRESDA.

M. H. BAILLIE SCOTT — CAMERA DA LETTO — ESPOSIZIONE DI MOBILI, DRESDA.

FENLAKE MANOR — RESIDENZA DI M. H. BAILLIE SCOTT.

intitola « Prove di ricamo ». « Per i principianti è facile scoprire ciò che si deve evitare nell'arte dell'ago. Prima di tutto, non si deve competere con le altre arti. Non si deve cercare di eseguire figure realistiche, con ombreggiamenti, come in un dipinto, e nessun *tour de force* di questo genere, per quanto possa destare la meraviglia dell'osservatore, ci sembra giustificato con questo mezzo. »

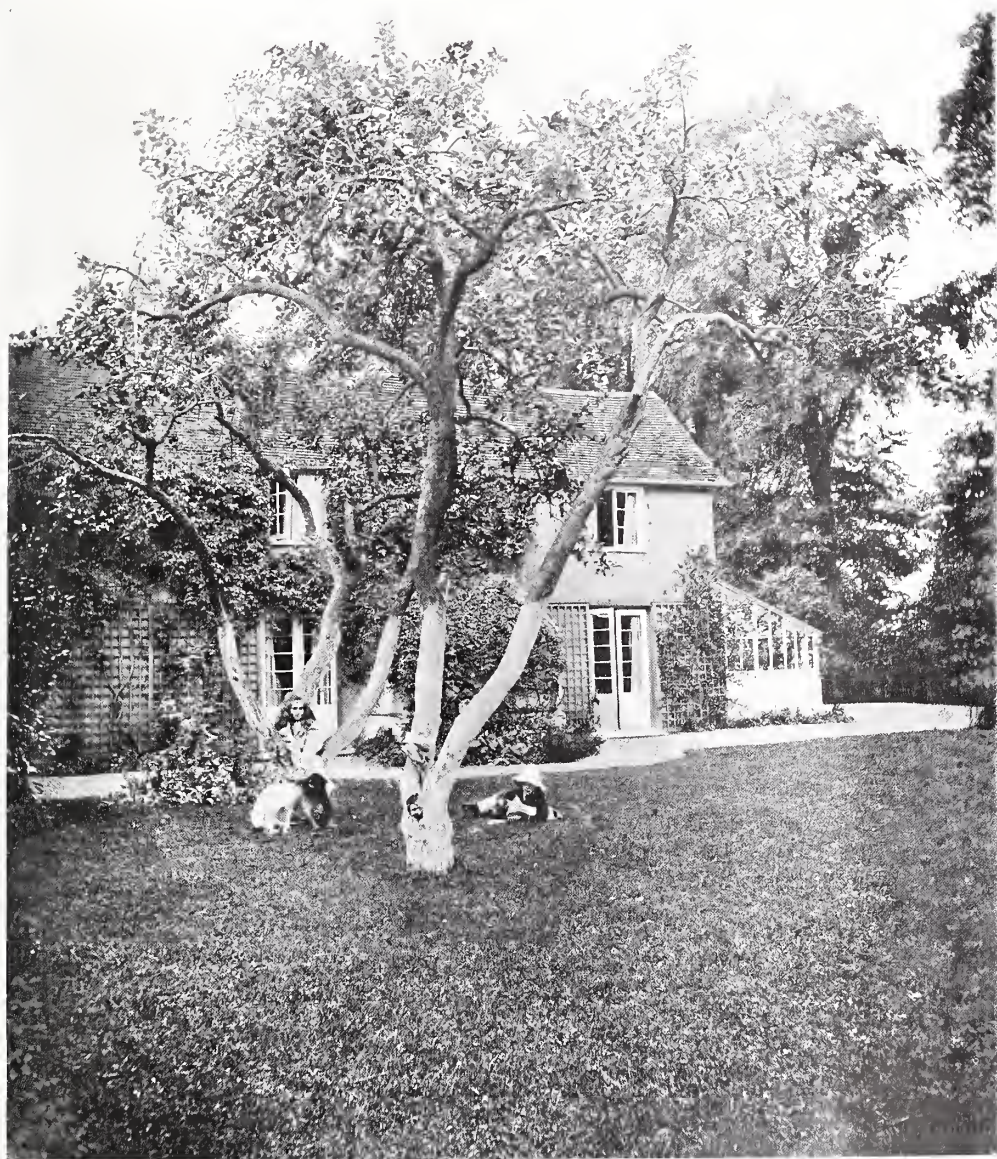
E ancora: « Ciò a cui si deve tendere, in questa come nelle altre arti, non è tanto una prova di pazienza, quanto l'evidenza della percezione del bello ed un adattamento intelligente dei mezzi al fine. »

Per terminare, ci sia lecita ancora un' altra citazione, quella cioè delle parole con le quali il Baillie Scott conchiude le sue note esplicative ai piani della « casa di un amico delle arti », splendidamente editi da Alessandro Koch di Darmstadt.

« In conchiusione, egli dice, aggiungiamo qualche schiarimento sul genere di amatore delle arti che abbiamo sperato diventi l'abitante di questa casa sognata. Esso non è colui che ha per unico titolo a tal nome l'erudizione in fatto di quadri e di statue, e di cui l'unica concezione della espressione artistica di una casa è il riempirla di oggetti d'arte, convertendola così in un Museo. Non vogliamo dire perciò che tali oggetti, scelti con cura ed in armonia con l'ambiente, non abbiano ad aver parte nell'addobbo di una casa; ma l'amatore delle arti in cui speriamo è l'uomo che principierà dall'anima della questione. Non ci sarà un articolo d'uso domestico, per quanto umile, che nella sua casa non sia una prova del resultato dell'opera umana felicemente espresso — i coltelli e le forchette, i cristalli, le porcellane per il giornaliero uso domestico, parleranno delle speranze e dei timori, dei sogni e dei desiderii dei loro creatori. Non occorre che sieno costosi o ricercati, ma che sieno umani,

che parlino di mani e di cuori, e non di macchine. — Nel trattamento generale delle stanze il valore decorativo di un oggetto sarà sempre considerato prima del suo merito intrinseco, e tutte le cose dovranno concorrere in uno schema di colore gaio, sereno e riposante. »

La gaiezza, la serenità, la pace: ci piace conchiudere con queste parole, che esprimono il carattere di tutta l'opera di M. H. Baillie Scott, architetto e decoratore, — e poeta nell'anima.

E. delle Roncole.

FENLAKE MANOR — RESIDENZA DI M. H. BAILLIE SCOTT.

LETTERATI CONTEMPORANEI: PAUL E VICTOR MARGUERITTE.

N un recente studio su Maupassant, Abel Hermant distingueva i francesi nati dalla generazione del Secondo Impero in tre gruppi: uno che data appunto dall'epoca del colpo di Stato, il secondo nato intorno al 1860 e il terzo che vide la luce intorno agli anni terribili della guerra franco-prussiana. Secondo l' Hermant, questi tre esemplari d'uomini che presentemente coesistono in Francia e che in moltissime famiglie sono fratelli, differiscono tra loro assai più di quanto non sia solito tra germani, e ciò per varie cause, storiche, politiche e sociali. I cambiamenti di regimi, la Guerra, la Comune, cataclismi formidabili, diedero un'impronta profonda specialmente alla generazione intermedia, mentre coloro i quali non possono ricordare neppur vagamente il periodo tremendo, non hanno già più l'anima inclinata alle stesse preoccupazioni.

Un tipo eminentemente rappresentativo della prima categoria sarebbe appunto Maupassant: il Maupassant e i suoi coetanei crebbero in un tempo ch' era per la Francia facile e lusinghiero, non si allontanarono, negli anni in cui lo spirito si forma, dall' osservazione esteriore della natura, e questo loro spirito divenne irrimediabilmente incurante di filosofia e di trascendentalismo, oltrechè di questioni sociali. *Bohémiens* in gioventù, perfetti borghesi nell' età matura, per questi esseri occupati esclusivamente a godere la vita, l'inevitabile sebben vago sentore della morte era causa d'un pessimismo che l' Hermant acutamente denomina « pessimisme de sensibilité », spontaneo quanto inconscio. Come lontani, davvero, dagli uomini che li seguirono dopo un decennio, tutti concentrati in una volontà virile di vendicare la propria fanciullezza angosciosa, e pervasi insieme dall'ossessione del mistero, dell' inafferrabile, spietati indagatori di *casi di coscienza*, malinconici Amleti sui quali ondeggia stranamente un ideale di umana bellezza!

Questa distanza è la medesima che passa fra il naturalismo e l'arte psicologica-sociale. Campioni del naturalismo furono, come si sa, Flaubert, i Goncourt, Daudet, Zola, Maupassant. Coetanei di Maupassant, ma per eccezione indipendenti, sono Bourget, Anatole France, Pierre Loti. Discepoli invece dei naturalisti sono stati per qualche anno i giovani nati appunto attorno al sessanta, principali fra essi i fratelli Rosny, Edouard Rod, Paul Margueritte, J. K. Huysmans: nel 1887 questi sottoscrissero una sorta di manifesto col quale ripudiavano calorosamente Emilio Zola: e da allora ciascuno proseguì e sviluppò la propria originalità. Altri, all' incirca loro coetanei, Paul Adam, Paul Hervieu, Maurice Barrès, Marcel Prevost, Abel Hermant, non ebbero neppur più bisogno

I FRATELLI MARGUERITTE A TOMAINE.

di dichiararsi autonomi. Oggi i giovanissimi, i nati dopo il 70, guardano alla magnifica fioritura letteraria dell' epoca in cui essi erano bimbi come si guardano fenomeni remoti... Sembrano chiedersi se ci fu un tempo veramente, in cui dei maestri indicavano alle intelligenze giovanili una strada ben segnata. Il più grande scrittore francese vivente, Anatole France, sdegna farsi dei seguaci, reclama per la sua gloriosa maturità, come già per l' austera giovinezza, il diritto di essere in letteratura anarchico, senza dogmi e senza leggi da seguire o da dettare.

*
* *

Paul Margueritte aveva dieci anni quando suo padre, il più giovane generale dell' esercito francese, morì in seguito ad una ferita avuta a Sedan. Ne avea ventuno quando pubblicò il suo primo lavoro, un opuscolo intitolato: *Mon père*. L'ultima pagina recava queste parole:

« Mi pare d'avervi mostrato quale mi han detto che voi eravate, e quale io v' ho visto, padre. Voi eravate il coraggio, lo si sa, voi eravate la bontà. La mia infanzia malaticcia, voi l'avete salvata, vegliando la notte per settimane intere, scongiurando il male. Più tardi m'avete posto a cavallo e m'avete insegnato a tirar giusto, come voi. Lo confesso, voi sì grande, sì bello, sì forte, sì preciso quando ragionavate, sì fermo quando avevate ragione, spaventavate un poco la mia natura mistica e sognatrice di futuro artista. Avevo un po' paura di voi; poi un giorno non ebbi più paura affatto: voi stavate per partire per la guerra del 1870, senza ritorno. Era la vigilia... Mia madre dalla sua stanza piangeva...

« Nella mia anima di fanciullo voi siete divenuto, ferito, poi morto, l'*eroe*...

« E trovo gli uomini della mia età e me stesso ben piccoli accanto a voi. Così io non sono divenuto soldato. Le tendenze di sognatore e di lettore che voi, l'uomo dell'azione, temevate, hanno fatto di me un uomo di pensiero, ed io vi fo qui l'omaggio del mio primo libro... »

Questo primo libriccino, anzi, la pagina stessa che ho riportata, illumina la psicologia di Paul Margueritte come meglio nessun' altra sua opera di poi potrà fare. Qui è la genesi del suo spirito grave e dolce, nostalgico ed entusiasta, che si effonderà, senza mai esprimersi interamente, in opere varie di contenuto e di valore, ma uguali tutte per la lealtà del sentimento ispiratore.

Figlio di soldato, egli ha vissuto l' infanzia accanto a sua madre, ad Algeri, la città bianca e luminosa, ch'egli rievocherà un giorno in una deliziosa raccolta di memorie, *Le jardin du passé*. « Sur la route de Belcourt, derrière le premier plan de masures et de chantiers, en une rue solitaire, au fond d' une avenue de plantes, blanche derrière son perron balustré à jour, je reconnais la maison d'antan... » Suo fratello Victor, minore di lui di sette anni, nato come lui laggiù sulla costa ardente, vi tornerà ufficiale, ci vivrà una parte della giovinezza e partendone canterà:

> « Salut, terre d'exil! salut, terre natale!
> ..... terre du rêve et des jours en allés,
> terre natale, tu demeures l' ombre auguste
> et la colline en fleur frissonnante de blés
> où mon père endormi dort son sommeil de juste ».

Il padre riposa nel cimitero fiorito e soleggiato della sua terra d'elezione, come desiderava. La vedova si stabilì in Francia per l' istruzione degli orfani.

*
* *

A 23 anni Paul era già ammogliato. Il suo primo romanzo, intitolato *Tous quatre*, seguiva fino alla mania il metodo dei realisti: così altri due, *La confession postume* e *Maison ouverte*. Nel 1886 scrisse *Jours d' épreuve*, che pubblicò nel 1889, e fu con questo libro che diede la prima misura del suo singolare ingegno, delicato e sicuro. *Pascal Gefosse*, comparso nel 1887, aveva già segnato pubblicamente il suo distacco dai naturalisti: l'eroe del libro ad un certo punto dice che « il naturalismo è una forma di decadenza volgare e bassa ».

Jours d'épreuve è un romanzo di « moeurs bourgeoises ». Il discendente d'una delle più antiche famiglie di Francia si trova ridotto a menare la vita meschina dell'impiegatuccio governativo, poichè una certa dignità di carattere non gli consente di fare, come tanti suoi simili, l' ufficiale brillante in caccia d'una dote per indorare il blasone. Sua madre lo biasima, soffre nelle strettezze senza speranza di sollievo e l'esistenza del giovane è delle più tetre: egli si analizza senza requie, ma per sua fortuna l' analisi è piuttosto superficiale, si ferma cioè all' aspetto delle cose, ai piccoli incidenti esteriori, e non scruta troppo l'anima. Non è un essere d' eccezione, no: ma appunto per questo il dipingerlo a fondo, nelle mille minute pieghe del carattere abbastanza comune, era cosa nuova e non

PAUL MARGUERITTE.

facile. Paul Margueritte vi riuscì in maniera ammirevole. Il libro è tutto sparso di fatterelli, che la logica rilega e fa viventi: il giovane si ammoglia, prende a nolo un quartierino; gli nascon dei bimbi: perde all' improvviso il suo impiego, conosce a fondo la miseria, poi la sorte gli fa miglior viso, e infine una piccola eredità lo spinge ad espatriare colla famigliuola per tentare una libera impresa coloniale... Tutta la tristezza uggiosa della piccola vita borghese spira veramente da queste pagine: ma l'autore ha posto tanta simpatia nella trattazione, che non è possibile neppur un minuto sentirci indifferenti, e in noi pure si intensifica la potenzialità umana di benevolenza, di indulgenza, che in Paul Margueritte così vivacemente si appalesa.

Ormai il nostro romanziere seguirà un cammino ascendente nello sviluppo regolare delle sue qualità più spiccate. *La force des choses*, pubblicato nel 1890, ce lo mostra intento a fissare lente successioni di stati d'anima.

Ma grande, datato dal 1891, raggiunse, come *La force des choses*, la ventitreesima edizione, e raffermò sempre più il successo del giovane autore. È un libro tutto freschezza e purità, e si direbbe scritto per le fanciulle. In Francia dieci anni fa e oggi ancora, gli editori richiedono con insistenza libri di tal genere. Il difficile è farne senza cadere in artificiosità, e senza provocar lo sbadiglio... *Ma grande* è di una lettura deliziosa, nella prima parte specialmente: nella seconda è un poco prolissa e un poco stanca, ma in compenso le ultime pagine hanno un vigore e una sobrietà di commozione che le pongono fra le migliori che Paul Margueritte abbia scritto. Si direbbe che questo racconto è una parentesi rosea, una boccata d'aria lieve respirata a pieni polmoni dall'autore prima di accingersi a scrivere il più grave e concitato dei suoi romanzi, *La Tourmente*.

Il più grave, il più concitato, il più riuscito ed anche il meno originale fra i suoi romanzi. Strano ma è così. *La Tourmente* ha una certa affinità coi libri di Paul Bourget e un' aria di parentela discreta coi migliori di Edouard Rod, e qualcosa come una lontana reminiscenza di Tolstoi. È composto, intanto, con una linea sicura ed armonica, con quella cura delle proporzioni che il Margueritte aveva prima un poco disdegnato: anche lo stile è più deciso, meno nervoso, meno *impressionista*. E l'azione si sviluppa a gradi, e il racconto non s' indugia, non si disperde mai... Tutto questo è spontaneo, non risente lo sforzo: l' autore mostra un nuovo lato del suo ingegno, con disinvoltura. Ma, ripetiamo, ci si sorprende ogni tanto a pensare a' suoi libri precedenti, meno artistici, certo, ma più personali nella forma, più speciali, singolari perchè lasciavano supporre l'intenzione di perseguire un nuovo ardito mezzo d'espressione...

La sostanza appare invece personale. La vecchia storia del marito tradito che perdona e poi soffre della riconciliazione, è narrata in questo libro con un atteggiamento spirituale del tutto curioso e interessante. La psicologia del protagonista è spietatamente vera, lo si sente. Non è molto simpatico, questo protagonista, e non è neppure ripugnante: è un individuo come ve ne son tanti, debole, complicato, in perenne contrasto con sè stesso, meritevole in fondo dei tormenti che si procaccia... Sua moglie l' ha tradito con un amico, non si sa bene perchè, poi si è subito pentita. Solo qualche tempo dopo, egli suppone qualcosa ed ella è tratta a confessarsi. Perchè perdona egli? perchè la vede debole come lui, perchè sente che ella in fondo non ha amato che lui, il suo compagno da sette anni, e anche un po' per tema dello scandalo, per paura della solitudine... La lotta con sè stesso prima di cedere si prolunga un poco, più che altro per for-

malità: egli sa ben come finiranno le cose e soffre appunto del fatto di saperlo. Quando avviene il ravvicinamento intimo colla moglie, non si sorprende... E non si sorprende neppure molto, quando, poco appresso, si accorge che sua moglie è ora per lui un'amante, dalle cui braccia egli esce più amareggiato ed avvilito... La gelosia postuma lo degrada ai suoi stessi occhi... Che fare? essi non hanno figli, ma non si sentono tuttavia il coraggio di separarsi; si amano, il lettore non capisce bene neppur qui perchè e in qual modo, e l'autore dice « per abitudine ». Resteranno uniti, ma come fratello e sorella...

Ecco: il romanzo di Paul Margueritte termina su questa risoluzione del protagonista. Non pare invece che esso avrebbe da qui dovuto prender le mosse per una narrazione, molto ardimentosa certo, ma di un alto valore psicologico e di una assoluta novità? Chè, la parola *fine* giunge qui del tutto inattesa. Il protagonista sarà bensì in buona fede prendendo la sua decisione, ma il lettore non può credergli in parola, e vorrebbe vedere l'esito dell'esperimento, anche a costo di accorgersi che quel comune tipo d'uomo è un essere eccezionale o anormale che dir si voglia. E la donna? L'autore ce l'ha mostrata sempre di scorcio, è vero, quasi soltanto attraverso le parole e le impressioni del marito: ma è una ragione questa per toglierla di mezzo con tanta disinvoltura nella conclusione? Se l'uomo potrà acconciarsi alla nuova vita, lo potrà lei? S'ella è stata colpevole, ha anche espiato, è stata anche perdonata, quindi perchè condannarla ora ad una condizione che per lei sarà infinitamente più grave che per l'uomo?

L'autore deve aver sentito l'ingiustizia, oltre che l'insufficienza, della sua conclusione, sopratutto riguardo alla donna. Fu da quella sensazione intima ch'egli ebbe il primo impulso ad esaminar con occhio di filosofo e di sociologo, oltre che d'artista, lo stato della donna nella società presente? Certo, egli era già inclinato, istintivamente, a tale esame. Già, in questa *Tourmente*, e, prima ancora, nella *Force des choses*, qua e là una parola, una sfumatura, mostravano in Paul Margueritte qualcosa di diverso e di maggiore del consueto letterato che adora nella donna la bellezza e le chiede insieme l'ispirazione e il sacrificio. Il suo sguardo era pensoso, di fronte alle forme femminee racchiudenti un'anima — un enimma. Ma egli non se ne rendeva ancora ben conto.

VICTOR MARGUERITTE.

Frattanto gli anni passavano, e con gli anni, anche per lo scrittore, fluivano gioie e tristezze. La sua indole di sognatore lo teneva alquanto separato dal mondo letterario, o per dir meglio dalle chiesuole e dai cenacoli che, dieci, quindici anni fa, pullulavano bizzarramente a Parigi.

Neppure suo fratello, il giovane Victor, ufficiale come il padre, e insieme poeta, ricevette l'impronta di una o di un'altra scuola, mentre nei suoi vagabondaggi cedeva all'invito di riprodurre in versi impressioni e fantasie. In questi versi, raccolti solo qualche anno fa in un volume *Au fil de l'heure*, il figlio minore del generale Margueritte palesava una grande affinità collo spirito del fratello, quell'affinità che si sviluppa sopratutto per un sentimento illimitato di concordia, per l'abitudine preziosa di integrare una coll'altra personalità, nella sola ricerca di veri più vasti. Chi non ricorda l'esempio mirabile che di una tale fusione diedero i fratelli Goncourt? E da vent'anni in qua un altro singolare connubio letterario è celebre, quello dei fratelli Rosny, che al loro cognome fanno precedere solo le iniziali *J. H.* e perciò furono per molto tempo creduti un solo individuo...

I fratelli Margueritte un giorno, verso il 1895, vagheggiarono uniti un'impresa ardimentosa per la quale le sole forze del maggiore erano insufficenti. Victor lasciò l'esercito. E da quel giorno nessun libro portò più la sola firma di Paul.

Fu nell'estate del 1897 che Paul e Victor Margueritte terminavano *Le Désastre*, primo volume di

Une Époque. Era, com'è facile capire, la storia del 1870, della terribile disfatta di Metz, per cui ogni cuore francese ancora sanguina. Gli altri due volumi dovevan descrivere la difesa nazionale nel 1870-71, e la Comune. Storia in veste di romanzo. In poche settimane *Le Désastre* raggiunse la 53ª edizione. I due fratelli, obbedendo alla propria ispirazione, avevano soddisfatto evidentemente un bisogno diffuso nel pubblico francese.

Il loro nome conquistò d'un tratto la celebrità. Nel mondo letterario intanto si pensava con una certa trepidazione se Paul Margueritte, facendosi storico e accettando la collaborazione del fratello, non rinunciava alla sua bella e fin allora costante ascensione d'artista... *Le Désastre*, lavoro ammirabile per la ricchezza della documentazione e l'intensità del sentimento, non poteva dirsi un romanzo nel vero senso della parola e neppure una perfetta opera d'arte... Troppa parte dello speciale ingegno sottilmente analitico di Paul Margueritte, doveva per necessità restare inutile, in quell'opera di patriota: nella rievocazione del vicino tremendo passato bisognava forzatamente trascurare i problemi tutti propri dell'oggi, la vita quale oggi si vien costituendo nella famiglia e nella società francese...

Due volumetti davano un po' di fiducia all'aspettazione dei colleghi, due volumetti usciti quasi insieme al primo di *Une Époque*. L'uno, *Poum*, conteneva le avventure d'un ragazzino, l'altro, *La poste des neiges*, era una novella militare, la descrizione della vita che conduce un piccolo distaccamento d'alpini a 2500 metri di altezza, in pieno inverno, lungi da ogni contatto umano. Questa novella aveva qualcosa che ricordava il nostro De-Amicis, il tono pieno di simpatia, di bonarietà, di ottimismo, che fa del soldato e dell'ufficiale degli individui umani, simili a noi, mentre tutto tende a formare loro un'altra psicologia. Il libro per ragazzi, molto differente da quello famoso del nostro scrittore, è del tutto originale, d'una grande freschezza e vivacità, d'un umorismo delicato e felicissimo, fatto per deliziare anche i grandi. *Poum* era e resta, nel genere, un piccolo capolavoro. E qui e nella *Poste des neiges* gli elementi portati nella collaborazione dal nuovo scrittore, dal giovane Victor, si rivelavano: una tavolozza più varia e più calda, un senso più largo e più diretto della natura, una preoccupazione maggiore degli « effetti » letterari, uno stile più elaborato e caldo.

E nel 1899, ecco, inaspettato, un romanzo: *Femmes nouvelles*.

Si era nel periodo più brillante della campagna femminista condotta in Francia dal manipolo che faceva capo al giornale *La Fronde*. Già in Francia altri letterati avevano preso argomento dal femminismo per i loro libri, e sopra tutti meritano d'esser notati i Rosny con parecchi dei loro fortissimi romanzi. I fratelli Margueritte vollero essere i primi a render accettabili, direi quasi *borghesi*, le teorie femministe, ossia ad osservarle sotto un punto di vista molto comune, alla portata delle intelligenze medie che formano la classe dominante.

E nel loro libro la donna nuova si delineava, timidamente ancora, con qualche incertezza, nella figura di una giovinetta francese: i due scrittori ne facevano un simbolo trasparente: per essi la rigenerazione femminile deve basarsi anzitutto su un nuovo indirizzo educativo delle fanciulle, così ristretto fino ad oggi nei nostri paesi latini: è dalla fanciulla liberamente educata e cosciente che deve svilupparsi la donna vagheggiata, la vera compagna dell'uomo. Ed essi sognano che al novo stato morale si giunga senza catastrofi, col concorso di tutte le volontà buone. Gli uomini pei primi, essi dicono, devono sentirne la necessità.

Veri amici della donna, nel più alto, nobile significato della parola. Tali si riconfermarono in *Les deux vies*, il romanzo che venne alla luce nell'ottobre 1902 e che fu uno dei più vivi successi della libreria francese in questi ultimi anni. Lo spirito di lotta, nella fusione sempre più salda delle loro energie, s'era andato intensificando nei due letterati, ed allargando. Nel 1900 avevano sorpreso il pubblico e più il mondo delle lettere iniziando una campagna per l'allargamento della legge sul divorzio. Il *Figaro* aveva pubblicato una loro lettera aperta ai Senatori e Deputati, qualificandola per « curiosa ». Contemporaneamente *La Revue des Revues* recava un loro ampio studio: *Mariage et Divorce*, che, prendendo le mosse da un voto del Congresso femminista francese del 1900 reclamante il divorzio per mutuo consentimento, dimostrava come il progresso esiga che la legge sanzioni pur anche il divorzio per volontà d'un solo dei coniugi.

Qualche mese dopo nella stessa *Revue* (1 marzo 1901) i Margueritte pubblicavano il risultato d'un'inchiesta da loro aperta sul tema della riforma invocata. Era, di fronte specialmente all'estero, una balda dimostrazione del libero ardimento dei mi-

gliori spiriti francesi. Il famoso *bon juge*, il presidente Magnaud, rispose all' inchiesta con queste poche parole: « Pour exprimer mon opinion je ne pourrais que répéter ce que vous avez dit dans votre étude *Mariage et Divorce*. J' en adopte toutes les conclusions et conséquences, *dans leur entier*, tant au point de vue de la *morale* que de la *liberté humaine* ». E coi Margueritte si dichiaravano solidali Emilio Zola, parecchi letterati di grido, parecchi deputati e avvocati e giornalisti.

Gli autori dell'inchiesta, commentando il risultato favorevole, tenevano a dichiarare, a scanso d'equivoci, ch'essi non volevano l'*unione libera*, ma il *matrimonio libero*, ossia il matrimonio risanato, ristaurato, reso più serio per le donne, meno temibile per gli uomini: le une portandovi maggior coscienza e un più sincero desiderio d'affetto durevole; gli altri un po' più di disinteresse e istinti meno volubili.

IL GENERALE MARGUERITTE.

Con *Les deux vies* questa tesi è fatta vivente. In seguito alla loro campagna pel divorzio, i Margueritte aveano ricevuto da ogni parte delle lettere di donne sconosciute, narranti miserie, esortanti a proseguire nella lotta generosa. Nelle *Deux vies* è l'eco di tutte queste tristezze oscure, un'eco appassionata che pervade d'un soffio quasi eroico l' intero libro, e lo rende magnifico di vigore e di persuasione, senza toglieigli mai un istante la calda impronta artistica. Gli autori si sono in questo romanzo felicemente valsi della propria facoltà immaginativa, che appare come rinnovata e ringagliardita e hanno spiegato tutte le lor migliori doti di chiarezza, di sobrietà, di fine suggestione. La prima parte specialmente raggiunge la più alta potenza d'arte. Quel contrasto fra due esistenze opposte — una madre credente e rassegnata e una figlia spregiudicata e ribelle — è quant'altro mai caratteristico dei nostri giorni, straziante e profondamente significativo. E le due figure di donna come sono disegnate! La prima sopratutto, quella squisita Gabrielle Favié, che, vedova quarantenne, già nonna, e pur bellissima e ingenua ancora, non avendo nel matrimonio conosciuto se non la soggezione, s'innamora del suo giovine amico Charlie e respinge eroicamente l' amore ch' egli le offre... Sua figlia, Francine, le grida: « Osa vivere! » Ma ella non può osare; tutto un passato di tradizione e di pregiudizio le grava sulle povere spalle. Francine sì, si ribella, chiede il divorzio da un marito indegno, benchè la madre la scongiuri a seguir il suo esempio e sacrificarsi all' opinione del « mondo », ai costumi ed alle leggi vigenti, se non al perduto ideale religioso. Ma qui interviene la macchina giudiziaria, che procede lenta, rozza, fra le inquisizioni e il pettegolezzo di tutto un pubblico. Il divorzio non è concesso. Allora Francine esclama: « È la Società che ha rotto il patto, è dessa che mi fa libera, a forza, mio malgrado!... So a che cosa mi espongo: voglio soffrire per la giustizia, non per l' ingiustizia!... »

Un critico svizzero, a proposito di *Les deux vies*, qualificò argutamente Paul e Victor Margueritte « les fils de Dumas fils ». In verità, con questo loro romanzo i due scrittori si ricollegano all' arte tutta teorica del grande autore della *Femme de Claude*: con questo di più, che le teorie dell'uno e degli altri sono le stesse in sostanza, malgrado i trent'anni d' intervallo. Dumas figlio fu un precursore: la formula esteriore della sua arte può essere tramontata, ma il pensiero è più di questa nostra che della sua generazione.

Paul e Victor Margueritte invece parlano nel momento propizio: la Francia è matura per accogliere la riforma che essi, dopo la pubblicazione delle *Deux vies*, invocarono con una petizione alla Camera dei Deputati e motivarono con un opuscolo, *L'élargissement du divorce* [1]. Essi lo sanno e possono provare un legittimo orgoglio per aver inter-

[1] Tutti gli scritti dei fratelli Margueritte sulla questione del divorzio, come pure tutta la loro opera letteraria, trovansi presso l'editore Plon Nourrit e C. — Paris.

pretato il bisogno dei novi tempi, essi che in politica non sono legati ad alcun partito, e, per le loro origini come per le particolari tendenze del proprio carattere, rappresentano la Francia repubblicana lavoratrice e sensata, il nucleo compatto e possente in continua regolare evoluzione.

Ne te plains qu'à toi-même.

Il existe en nous des sources abondantes et cachées : vertus, passions, énergies du bien ou du mal. Nous les entendons parfois bruire tout bas au fond de notre cœur, mais pour qu'elles jaillissent au jour, il faut la secousse d'une grande joie ou d'une grande douleur.

Ce qu'il y a de plus beau dans le mariage, c'est l'union libre.

Tu souffres, travaille. Tu es heureux, travaille. Ta souffrance t'écrasera moins, et ton bonheur croupira moins vite. On vaut mieux, quand on travaillé tout le jour : on sent qu'on a participé à la règle d'effort et souffrance ; on a accompli la loi universelle.

Paul Margueritte

* * *

Nel marzo di quest'anno, Paul e Victor Margueritte hanno pubblicato l'ultimo volume di *Une Époque*. I primi tre, usciti ciascuno con due anni d'intervallo, s'intitolavano: *Le Désastre* (*Metz 1870*), *Les Tronçons du glaive* (*La Défense nationale*), *Les Braves Gens* (*Épisodes 1870-71*). In capo all'ultimo, *La Commune*, gli autori hanno posto una breve prefazione per esplicare il loro tentativo.

Mettendo il romanzo al servizio della storia, parve possibile ai Margueritte d'interessare, a ciò che fu la terribile lezione del passato — lezione troppo obliata — una maggior quantità di francesi di quel che avrebbero potuto sperare, limitandosi allo studio stretto dei documenti. « Con questo sforzo di cittadini oltre che di scrittori, abbiamo creduto, lungi dal diminuir la nostra arte, di onorarla ».

Ricordare il ieri è illuminare l'oggi, continuano i Margueritte. La Francia rifatta può ricordarsi con franchezza ; ha il dovere di guardare in faccia quelle ore in cui, malgrado i begli slanci, i grandi sacrifizi, gli ammirabili fatti d'armi, la sua coscienza di popolo ha ceduto.

E la loro opera non è di odio, ma di umanità. Essi hanno voluto mostrare « la necessità imperiosa, vitale della guerra, della guerra accanita, quando essa difende il suolo e l'avvenire della

patria; la sua barbarie odiosa quand'essa non serve che interessi di lucro e di conquista; e sopratutto la sua degradante imbecillità quando essa mette alle prese degli uomini della stessa terra — dei fratelli ».

Tale infatti è il senso che si riceve dalla lettura dei quattro grossi e fitti volumi di *Une Époque*.

Les Trois Fontaines

À l'heure où le soleil dans la pourpre descend,
Du rire clair des voix au murmure des traînes
C'était comme un réveil sous la clarté sereine
Et le parc frémissait dans le soir éclatant.

Un souffle lent frôlait les frondaisons lointaines;
En panaches de neige, en jets étincelants,
Les eaux montaient, feux d'artifice aux bouquets blancs
Et dans leurs grands bosquets chantaient les Trois Fontaines

De leurs triples bassins et d'étage en étage,
L'eau fraîche retombait sous le profond feuillage
De la vasque de marbre à la vasque d'airain

Et toujours, des sanglots de l'autre heure suivie,
La nappe d'Aujourd'hui, d'Hier et de Demain
Tombait, mélancolique image de la vie.

Victor Margueritte

Versailles, 1896

Nello sforzo straordinario i due autori, sospinti dal loro patriottismo e illuminati dal loro senso d'umanità, ben di rado devono aver potuto con-

siderare con pura gioia estetica la materia lavorata e da lavorare. Essi non hanno ambito di gareggiare con Victor Hugo, con Zola, con Tolstoi, superbi pittori della guerra. Il loro compito era troppo immediato, preciso, definito, perchè potesse consentire la lunga elaborazione colla quale soltanto il poema sorge e si fissa nel tempo. Quest'è opera di storici più che di romanzieri, ma di storici che si servono dell'arte per farci penetrare nello spirito degli uomini e dei fatti, per rievocarne l'anima; non per interpretarla a modo loro, ma per farcela riconoscere genuina, quale anelava e soffriva in quel tragico periodo.

Un successo riconoscente ha accompagnato gli scrittori di tappa in tappa. Poteva esser altrimenti? Pensate! Essi hanno descritto anzitutto la disfatta dell'esercito, a Metz, con una ricchezza di particolari precisi e limpidi che potevan solo darci dei soldati figli di soldati. Ad essi è stato facile trasportarsi interi nello spirito e nei sensi di coloro che marciavano per la patria quand'essi erano bimbi: le lettere del loro padre, dal campo, prima della morte, non sono forse lievito possente per ciò? E poi il minore dei fratelli conosce a fondo il mestiere delle armi, e gl'ingranaggi del formidabile organismo guerresco. I documenti, studiati scrupolosamente, han potuto esser vivificati dalla passione dei due scrittori: l'estrema facilità del comporre, la lunga abitudine di tradurre in scene e in scorci i fatti imaginati, erano un aiuto validissimo. Di favole, di intrecci, non v'era bisogno. La vita di alcune famiglie dell'epoca nei varii strati sociali, doveva bastare ad animare l'immenso quadro, esprimendo le varie correnti di sentimento e i varii aspetti dell'eroismo che sollevò ogni angolo di Francia. Nel *Désastre* era specialmente il cuore dell'esercito che faceva intendere i suoi palpiti, dell'esercito condotto al macello dalla leggerezza inaudita e colpevole dei governanti, e tradito in fine, obbrobriosamente. Quei soldati, tutta quella gioventù di Francia, i Margueritte ce la mostrano accesa dallo spirito di sacrificio, e l'orrore per la guerra risulta più grande allo spettacolo dello sterminio di tanto coraggio, di tanta nobiltà... Il paese intiero, da Parigi delirante alla Provincia favorevole alla pace, aveva accettato, con stupore ma con fiducia, la guerra che Napoleone III e i suoi profetizzavano vittoriosa. Dopo 15 giorni ogni speranza era già affondata, l'abisso spalancato.....

In *Les Tronçons du glaive*, dedicato « à notre mère et à toutes celles qu'a fait pleurer l'année terrible » (*Le Désastre* portava in fronte il nome del generale Margueritte), gli effetti che la guerra ha avuto nella nazione sono mostrati in tutta la loro formidabile estensione. Artisticamente, *Les Tronçons du glaive* è migliore di *Le Désastre*, più vario, più accessibile sopratutto al lettore digiuno di scienza militare, perchè si svolge per buona parte fuori dai campi di battaglia, nelle piccole città ove si rifugiavano quasi tutti coloro che non si battevano, nelle campagne ove passava, come una fiumana di fuoco, l'esercito prussiano vincitore, e in Parigi assediata... Certo la narrazione è tutta a frammenti, saltuaria, e talvolta si prova un'impressione di smarrimento per quell'avvicendarsi di quadri così differenti, sebben tutti così tragici; ma nel complesso la lettura afferra senza tregua, con fascino doloroso. E i giovani, nati e cresciuti in tempi di pace, si chiedono, ad ogni istante: « È possibile, è possibile che tutto questo sia accaduto solo trent'anni fa? Ed oggi potrebbe ripetersi?... »

Il primo episodio di *Les Braves Gens* descrive la disfatta di Sedan, la *chevauchée au gouffre:* vediamo il generale Margueritte « grand, corpulent, de beaux yeux clairs de Lorrain, les cheveux grisonnants, la figure halée, pleine, empreinte de méditation et de volonté » somigliante ai suoi figliuoli fatti uomini. Fu davanti a Sedan che il generale cadde, ferito a morte, mentre la sua divisione, senza probabilità di vittoria, per ordine superiore, attaccava la fanteria prussiana e veniva per intero distrutta.

E altri, altri frammenti dell'immenso quadro di dolore... Fra tutti, un puro gioiello di poesia, cinque paginette squisite, *Le pigeon de Coulmiers*, il piccione viaggiatore che da Tours se ne vola a Parigi assediata, portando legato sotto le penne un foglietto annunziante la vittoria dell'armata della Loira ad Orléans, «... humble et magnifique message qui devait, au symbolique vaisseau de Lutèce, à la grande ville désespérée et morne, sembler d'aussi triomphal augure que jadis, aux passagers de l'Arche, le rameau vert de la colombe... » Il piccione va, nell'azzurro: cinque suoi compagni si disperdono ben presto: solo, egli fila verso Parigi, verso l'invisibile colombaia, ove la sua compagna e i suoi piccini l'attendono: « ... c'était un aveugle élan de tout l'être, qui le faisait, à travers l'espace, se ruer au dessus de ces haines, palpitant d'amour ».

L'amore! I fratelli Margueritte in questi loro libri guerreschi hanno, con profondo istinto umano,

voluto introdurlo, elemento vivo e possente di reazione, contro la crudeltà degli avvenimenti.... E i rapidi schizzi, le figure d'innamorati che passano qua e là, non potrebbero esser più soavi. In *Les Tronçons du glaive*, v'hanno due coppie, una di sposi novelli, l'altra di amanti, che la guerra e il presagio della sventura serrano ancor più nel dolce tratte con emozione devota dagli autori; due comunarde, di cui la più giovine muore sulla strada, fucilata, accanto all'uomo amato, e l'altra impazzisce dopo che tutti i suoi le son stati uccisi dai Versagliesi. I Margueritte sfatano la leggenda delle « petroliere » folli, sorta come tante altre in quei giorni di infinito terrore; e non si stancano di nar-

I FRATELLI MARGUERITTE NEL LORO STUDIO.

nodo: con che delicatezza di tocco gli autori, ogni tratto, ce le mostrano! Sopratutto Ninì — la gentile modella che vive col pittore Martial e muore nel suo studio il giorno in cui Parigi s'arrende, muore di consunzione pel freddo e per la fame sofferti coraggiosamente e più ancora pel dolore cupo dell'inutilità di tanta sofferenza — è una figurina indimenticabile, ben degna di rappresentare la donna del popolo di Parigi, umile e fiera insieme, capace di tutti i sacrifizi...

Due operaie, in *La Commune*, sono ugualmente ritratte con emozione devota dagli autori; rare invece la nobile parte avuta dalle donne d'ogni classe nella tormentosa aspirazione alla pace. Accanto alle spose ed alle fanciulle amanti sfilano tipi dolcissimi di donne attempate, devote al compagno della lor vita; come la moglie dello storico Thédenat, e quella del chimico Poucet, intelligenti, silenziosamente attive, e ritratte con tanta tenera semplicità, che non si dubita un istante ch'esse non sian vere...

E passano dei bimbi, fragili fiori in cospetto de' cannoni... Se riguardo l'analisi amorosa della donna

troviamo in questi ultimi libri dei Margueritte una grazia sottile, quasi un'ebbrezza sorridente che attribuiamo per istinto al più giovine dei fratelli, — sposo da qualche anno e felice come può esserlo un poeta che ama e che è amato, — riferiamo per contro con verosimiglianza a Paolo lo studio intenso, appassionato, sorprendente, dell'anima infantile, di cui sono saggi in ispecie il volume *Poum*, già ricordato, e *Zette* uscito l'anno scorso, ove si assiste alla lenta trasformazione d'una deliziosa bimba in giovinetta. Paul Margueritte ha due figliuole, per le quali spende tutta la passione della sua anima profonda che imparò la vita tanto presto e dalla vita non fu mai abbattuta.

* * *

Ho incominciato citando una nota caratteristica di Abel Hermant su le ultime generazioni degli scrittori francesi. Questa a cui appartengono i Margueritte è più o meno geniale di quelle che la precedettero? Non è qui luogo di indagarlo. Certo è ben distinta e caratteristica. Anche recentemente Brunetière, che rimane pur sempre un acuto critico, ha affermato questo, nel suo discorso d'Accademia per René Bazin: « I naturalisti stessi avevano compreso che il romanzo naturalista, liberato dalle vecchie limitazioni, non poteva non tendere al romanzo sociale... » È la tendenza più spiccata dell'oggi in tutti gli individui superiori quella che chiamano l'altruismo, e non è probabilmente altro che la tendenza ad elevare l'ambiente in cui viviamo noi stessi, per renderlo più armonico coi nostri bisogni e le nostre aspirazioni. I fratelli Margueritte in questa tendenza sono pratici: dalla riforma della famiglia all'idea nobilmente corretta di nazionalità e di patria, e a quella di giustizia universale, essi rappresentano nelle loro opere la più nobile modernità. E sono in ciò ben francesi ed autentici discendenti dei pensatori e riformatori della Rivoluzione. Quello che rimane, nel lettore straniero — e specialmente nell'italiano, legato da simpatia per la comune coltura latina, — dopo aver considerato la fisionomia e l'opera di questi scrittori è, prima di tutto, l'ammirazione per la Francia di cui ci hanno raccontato la tragedia formidabile e di cui vedemmo in pochi anni la risurrezione prodigiosa, poi la gratitudine per vedere incarnate nelle loro opere, con sincero amore, le più belle e operative idee del secolo ventesimo.

RINA FACCIO.

I FRATELLI MARGUERITTE.

LA MOSTRA D'ANTICA ARTE SENESE.

NELL'ATTESA che la Mostra d'antica arte senese aprisse le sue stanze ai numerosi visitatori, convenuti in Siena da ogni parte del mondo, la città era tutta agitata nell'imminenza delle due feste che pel suo popolo sono le più solenni: il Palio e la traslazione della testa di santa Caterina dalla Cattedrale a San Domenico. E, mentre ogni contrada si preparava alla vittoria e nelle vie e nelle case risorgevano le gelosie e le dispute secolari, turbe di contadini salivano ogni mattina dalla campagna a venerare con semplice fede la santa vergine e ad implorarne l'ubertà della terra. Le donne, tutte gentili nelle chiare vesti e sotto le ali mollemente ondulanti degli ampi cappelli, portavano dinanzi all'altare, splendente di luce, la prole, perchè la santa la benedicesse, e poi, con occhi imperlati di lacrime, le rivolgevano le più ardenti preghiere, fissando quella bocca, ora muta e paurosa, ma che un tempo per la virtù della parola operò tanti miracoli.

Tutto ciò conferiva alla città, di solito deserta e taciturna, l'apparenza di una nuova vita; e, meglio, di una vita che continuasse l'antica e si alimentasse dei due più gagliardi sentimenti che alimentarono quella: l'amore della patria e il sentimento religioso, l'orgoglio della supremazia cittadina e il culto fervente della divinità e della santità. E piaceva di ritrovare negli spiriti inconsci la traccia di quegli stessi sentimenti che indussero gli antichissimi avi ad erigere la superba torre del Mangia e ad ambire una Cattedrale follemente vasta e magnifica. Perchè tutta l'antica arte senese — quell'arte di cui la Mostra intendeva raccogliere le sparse reliquie — s'ispira e obbedisce a quei sentimenti, come in nessun'altra regione d'Italia e per un tempo incomparabilmente più lungo. Di nessun'altra scuola infatti ci è dato seguire con la stessa facilità il lento e pacifico corso, sino alla fine del Quattrocento. Quando nella vicina Firenze — dove la vita intellettuale era più variata e più intensa — si formavano personalità di artisti così singolari distinte e l'arte viveva in una mobilità ed ansietà continue per adattarsi ai continui e rapidi cangiamenti della vita, in Siena gli artisti del Quattrocento seguitavano la tradizione, senza modificarla, ed esprimevano ingenuamente gli stessi sentimenti dei predecessori, perchè quei sentimenti rimanevano i loro e del loro popolo. Ci diedero così un'arte di una sincerità e di una semplicità senza pari, timida ma delicata, modesta ma espressiva, limitata

AMBROGIO LORENZETTI — MADONNA COL FIGLIO.
(CHIESA DELLE SUORE DI RAPOLANO).

e arretrata ma suggestiva e convincente. Quegl' artisti che nel 1355 sentono e si dichiarano di essere « *per la grazia di Dio manifestatori agli uomini grossi che non sanno leetera de le cose miracolose operate per virtù et in virtù de la santa fede* » trasmettono ai successori non solamente i loro metodi ma anche le loro convinzioni e il loro sentimento; ed abbiamo in Siena una serie di artisti dei quali la pietà ci è attestata così dalle opere come dalla concorde testimonianza dei coetanei, stupefatti. Ad Andrea Vanni, — di cui molti ricorderanno una grande ancona nella piccola chiesa di S. Stefano presso la Lizza —, che servì la città come magistrato ed ambasciatore e alla vita pubblica si preparò coi conforti e i consigli di santa Caterina, succedono nel quattrocento Sano di Pietro, che il Necrologio di S. Domenico definisce « *pittore famoso ed uomo tutto dedito a Dio* »; il Vecchietta, che nello spedale della Scala fondò ed ornò una Cappella intitolandola « col nome del Salvatore »; Pietro degli Oriuoli, ricordato con queste commoventi parole in un libro della Compagnia di San Girolamo: « *Et a dì 9 d'Agosto (1496) a hore 16 passò di questa vita el nostro devoto fratello Pietro di Francesco degli Oriuoli, el quale era stato de la nostra chompagnia assai tempo, et a scrivere la sua santa vita sarebbe cosa troppo lunga. Dopo la sua morte il nostro correttore, insieme con più frati, misero al suo corpo una bella grilanda, a dare ad intendere come lui era vergine come el dì uscì del corpo de la madre... La vita sua era tanto perfetta quanto si poteva... mai si sentì che di persona dicese male nè mormorasse: lui era contemplativo al pari di uno buono religioso, ogni giorno tre ore stava in orazione, e tanto onesto ne' suoi atti di vedere e di parlare, che era uno grandissimo esemplo a la nostra Compagnia* ». Qual meraviglia che uomini, i quali avevano conservata una fede così ingenua e profonda, si rifiutassero di abbandonare un' arte che per lenti e comuni sforzi era divenuta il mezzo d'espressione più conveniente ed efficace, e che Benvenuto di Giovanni e Bernardino Fungai continuassero fin nei primi anni del Cinquecento a dipingere sulle tavole Madonne e santi, serbando immutati lo spirito, i tipi, la composizione ed anche l'attraente semplicità e inesperienza della tecnica? Come poi questo vivace sentimento religioso si accordasse e si compenetrasse col sentimento civile, l'attestano i due maggiori santi senesi, de' quali tuttora nella città dura il ricordo: santa Caterina e san Bernardino: santi di una così intima ed intensa vita contemplativa, e pur di una mirabile attività pratica; lo attestano gli affreschi che ornano le sale del Palazzo della Repubblica e gli ammaestramenti che ci danno. La Vergine di Simone Martini che, come in un grande arazzo, troneggia sulla parete della sala delle Balestre, ammonisce:

Diletti mei, ponete nelle menti
Che li devoti vostri preghi onesti
Come vorrete voi farò contenti,
Ma se i potenti a' debil fien molesti
Gravando loro o con vergogne o danni,
Le vostre orazion non son per questi
Nè per qualunque la mia terra inganni.

TADDEO DI BARTOLO — S. GIOVANNI BATTISTA.
(S. GIOVANNI IN GINESTRETO).

(Fot. Alinari).

Ammonimenti simili, se con altre parole, derivano dagli affreschi da Ambrogio Lorenzetti, nella sala della Pace, e di Taddeo Bartoli, nell'Anticappella: tutti intesi ad assicurare alla città un governo assennato e prudente, e tutti ispirati a quello stesso desiderio che a Francesco di Giorgio Martini faceva scrivere, più tardi: « Io credo che la vita mia sia stata tale che ogn'homo ha possuto comprendere che tutti li mei penseri siano stati, quanto le facultà mie se sono estese, *di exaltare et de non reprimere la patria mia* ».

Perciò, fin da quando sorse la prima idea di una Mostra d'antica arte senese, si dovè pensare che la sua natural sede sarebbe stata nel Palazzo della Repubblica. In quelle sale che formano di per se stesse un Museo, si sarebbero raccolte tutte le opere di artisti senesi, esuli o disperse pel contado, e si sarebbe ricomposta l'immagine della città nei secoli più gloriosi della sua vita. E tutti coloro che pensano a Siena come ad un luogo di rifugio e di oblio, dove s'acqueta e tace quella nostalgia del passato che ci tormenta pure in mezzo alla tumultuosa e maravigliosa vita moderna; tutti coloro che chiedono all'arte un godimento e un ammaestramento, approvarono quell'idea con gratitudine.

*
* *

Si accede alla Mostra dalla porta che fu la principale del palazzo, e subito, nel vestibolo, due lupe di marmo, dal corpo muscoloso e frémente, protendono i colli ed aprono urlando le bocche. Sono le due lupe che un tempo ornarono come gargolle il fastigio del palazzo, dalla parte che guarda verso la campagna, e che ora son ritornate alla luce, dopo che per molti anni stettero prigioni nelle cantine.

Si salgono le scale, dove frammenti di marmi, cancellate di ferro, massicce imposte di legno, ci trasportano in un tempo lontano e diverso e preparano le menti alla contemplazione di un'arte passata. Sul primo pianerottolo ecco la statua di san Francesco che molti, come me, ricorderanno con rimpianto sopra alla bella porta, divelta dalla chiesa francescana. Nella prima sala (*dei Pilastri*) sono i quadri, le incisioni, i rilievi che possono servire a dare un'idea della topografia e dell'aspetto di Siena antica. Subito attirano l'attenzione, pei chiari colori, le due tavolette quattrocentesche che rappresentano S. Bernardino mentre predica sulla piazza del Campo, e vicino alla chiesa di San Francesco (num. 2056-2057). Il palazzo della Signoria, con la loggia ancora incompiuta, serve di sfondo al santo che, su di un pulpito, parla, sostenendo con le due mani il cintolo del nome di Gesù. Su un banco ornato e appartato assiste alla predica la Signoria: nel Campo, il popolo, distinto secondo il sesso, e le donne tutte col capo velato. Lo stesso soggetto è rappresentato, quasi con gli stessi particolari, in un'altra tavoletta, presentata dal comune di Siena (num. 2084).

Una serie di tele del Seicento ci dà invece l'aspetto della piazza del Campo in occasione di feste, o dei cortei delle contrade, o dei combattimenti di bufali. Notevole fra tutte quella esposta dalla Confraternita di San Bernardino (num. 33), nella quale si vedono i trombettieri del comune che, da una

SANO DI PIETRO — MADONNA E SANTI.
(PROPR. BARONE SERGARDI BIRINGUCCI).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

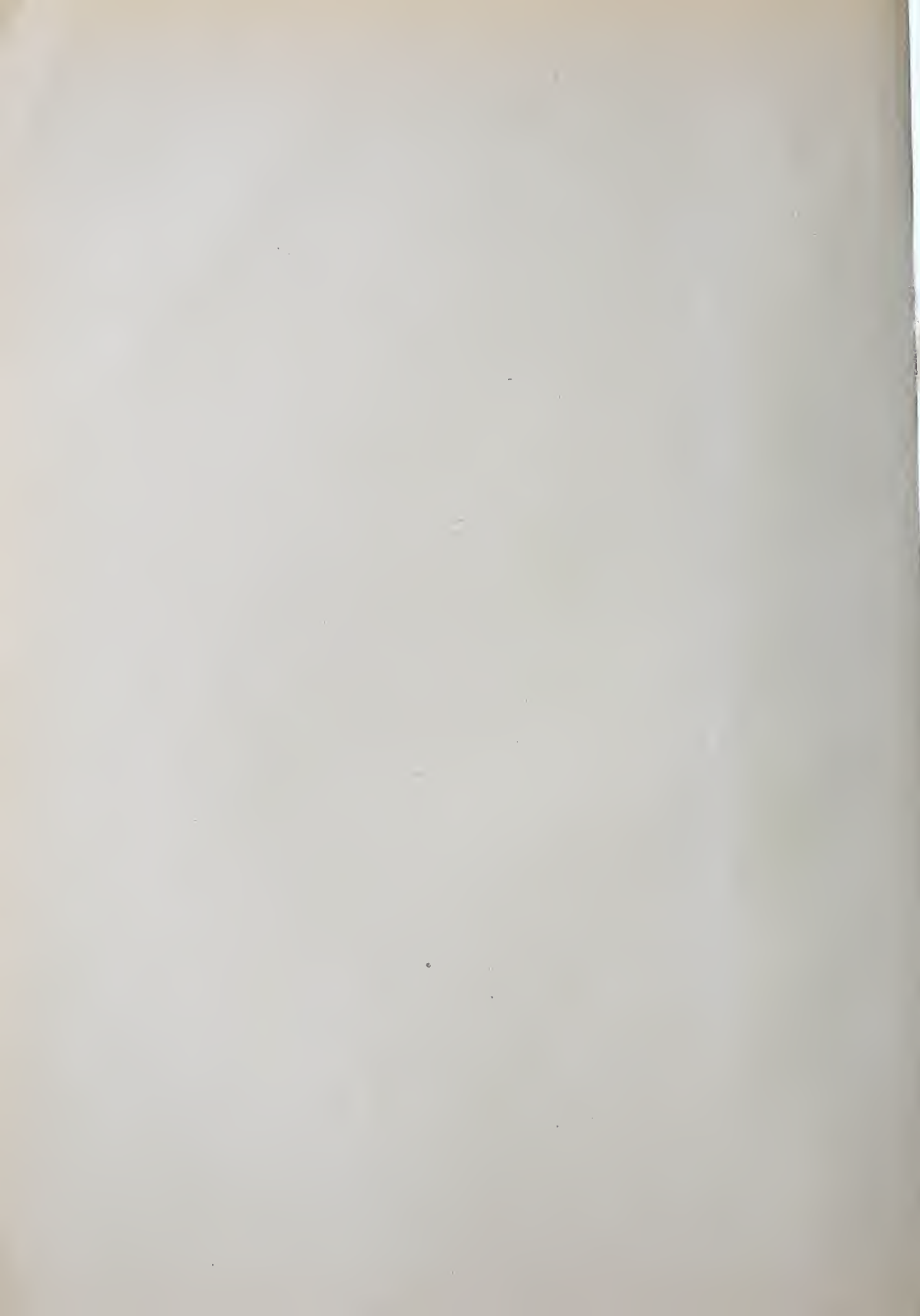
finestra del palazzo, fanno onore alla reliquia di S. Bernardino, condotta in processione per la città. Stampe, rami, fotografie, eseguite dall' operoso gruppo degli amici dei monumenti, i numerosi studi dell'arch. Canestrelli sulla abbazia di San Galgano e sulla chiesa di Sant'Antimo, completano questa mostra storico-topografica, che deve servire come

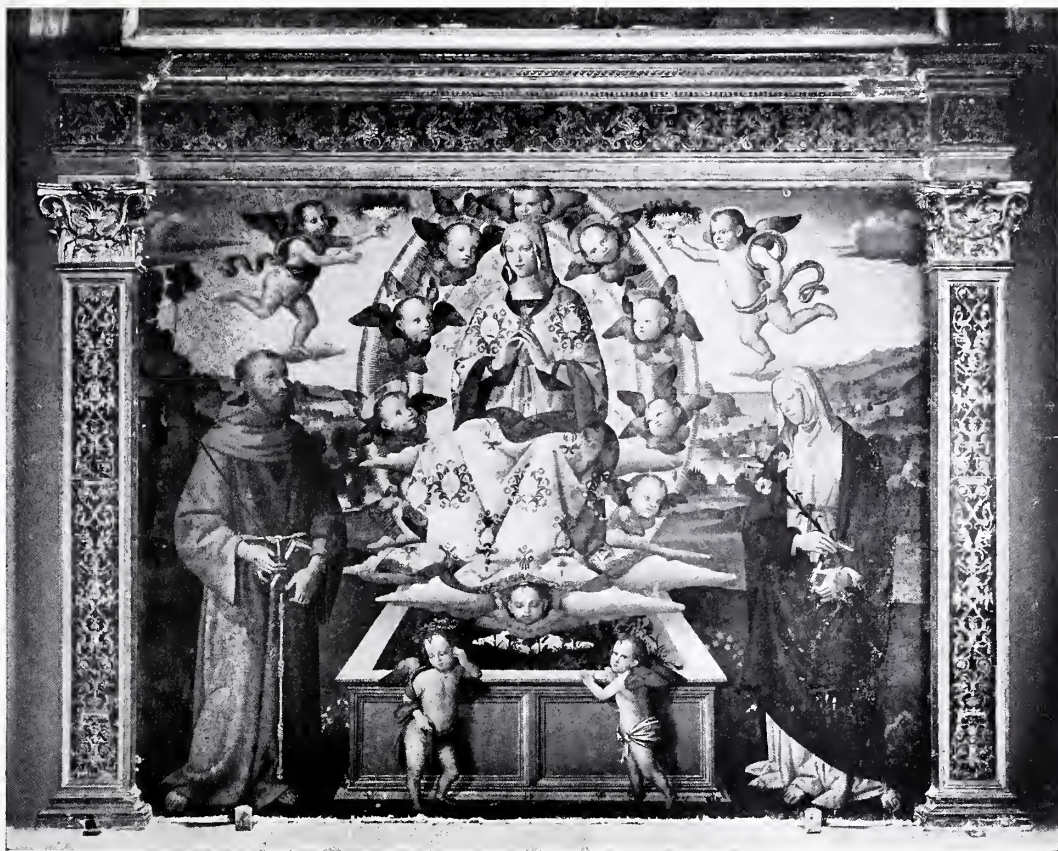
d'introduzione alle altre sale. Prima di abbandonarla, non voglio tacere delle otto stampe di Giovanni Stradano, esposte dal conte Francesco Bandini Piccolomini, che ci rappresentano otto episodi dell'assedio del 1555. Una di esse, l'assalto notturno alla Porta di Camollia, ricorda il grande affresco che Giorgio Vasari per lo stesso episodio dipinse nel salone dei Cinquecento.

SASSETTA — MADONNA COL PUTTO. (CATTEDRALE DI GROSSETO).

Passando nella seconda sala, la sala *della Pace,* una dolcissima figura di donna, dalle fattezze delicate e fini, velata e reclinata la testa, attrae l'occhio, avido di volgersi sulle pareti per spiare le tracce degli affreschi di Ambrogio Lorenzetti. Chi è la vergine pudica di cui appena si intravedono gli occhi, sotto le palpebre tenui come veli? Il pallore ambrato del marmo conferisce alle giovani ed esili forme una sovrumana spiritualità: è Maria che sta per venir meno all'ave di Gabriele, o è Caterina languente nell'estasi? [1]. E chi è l'artista che ebbe una visione così soave e seppe infondere nel marmo tanta gentilezza? Dobbiamo — piuttosto che a Mino che predilige altre forme — pensare ad un senese, ad uno di quei senesi quasi ignorati, forse di quella stessa schiera alla quale appartenne l'artista che modellò nella creta la Maddalena della nona sala? Ma non corriamo, neppure con la fantasia.

La sala della Pace contiene, in cinque vetrine, insieme ad oggetti svariati, tutti quei prodotti mi-

[1] Il cartello dice: Santa Caterina: ma nello zoccolo si leggono ancora le parole: Ave Maria gratia plena. — Il busto appartiene ai sigg. Palmieri-Nuti.

nori che l'oreficeria fornì al culto delle chiese: reliquiari, croci astili, ostensori, pissidi, bacili, ampolle, turiboli, navicelle ecc. Nella vetrina C sono radunate le oreficerie di Goro di ser Neroccio; notiamo: un reliquiario d'argento in forma di braccio, con l'iscrizione: Maria Gori ser Neroccii MCCCC 37, ed un calice, dall'Arcivescovado, con la leggenda: Goro di ser Neroccio. Vicino, sfavilla l'ostensorio nimo secentista che nel calice, esposto dalla Collegiata di Provenzano, in filigrana d'oro giallo ravvivato da rubini fiammeggianti, ci ha lasciato un gustoso saggio di felice arditezza.

Tra le scolture esposte nelle vetrine D ed E basterà accennare ad una statuetta di Madonna, in legno, di un lavoro minuto e molto fine (dalla chiesa di S. Maria Maddalena); ad un bossolo di

MATTEO BALDUCCI — VERGINE ASSUNTA, S. FRANCESCO E S. CATERINA. (CHIESA DI SANTO SPIRITO IN SIENA).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

che il cardinale Francesco Piccolomini donò nel 1457 alla Cattedrale. Un bel reliquiario espone l'Ospedale della Scala (vetrina B): nell'interno, che rimonta al IX secolo, sono due placchette con ornamenti in filigrana e pasta di vetro; l'esterno, posteriore di nove secoli, ha la forma di un obelisco. Chi volesse, potrebbe in questa sala seguire tutta l'evoluzione dell'oreficeria sacra dal secolo decimoterzo al decimottavo; dalla primitiva severa eleganza alla sbrigliata e geniale fantasia del barocco e del rococò; dalla semplice e sobria arte di Goro di ser Neroccio e di Tommaso di Vannino all'anolegno intagliato, con dorature, che servì al Capitolo della Metropolitana e negli ornamenti tradisce il lavoro dei Barili, e ad una statuetta in marmo, di un Bacco, esposta dal conte Achille d'Elci, di forme singolari, ma molto prossime all'arte del Federighi.

* * *

La terza sala, o sala *delle Balestre*, presenta i paramenti sacri che le chiese della città e delle campagne tolsero alla gelosa custodia degli armadi e inviarono alla Mostra, con nobile gara. Pianete, piviali, tonacelle, dalmatiche, camici, sopracalici,

borse, si allineano e si succedono nelle quindici vetrine, mostrando agli occhi affascinati e abbarbagliati audaci contrasti e felici armonie di colori, stoffe e disegni di una ricchezza e varietà inesauribili. La contessa Piccolomini-Clementini espone un velo battesimale, di seta azzurra con ricami in oro, del secolo decimosesto: il velo che per quattro secoli ha accompagnato al battesimo i neonati di una stessa famiglia! Ma a sinistra, un albero altissimo, tutto d'oro, di un gusto fastoso quasi barbarico, protende i suoi dodici rami nel vano dell'arco che separa la sala dalla cappella. È l'albero di san Francesco, che una cittadina della Val di Chiana, Lucignano, ha inviato alla città madre, con orgoglio. Il piede, a guisa di tabernacolo, è del Trecento, ma l'albero ornato di smalti, di miniature, di gemme e di grosse branche di corallo è del 1471 ed è opera d'un orafo di Siena, Gabriello d'Antonio. All'ombra dell'albero ramoso fioriscono sui loro steli le rose che due papi senesi, Pio II Piccolomini e Alessandro VII Chigi, concessero alla città. La prima è del 1459: lo stelo spinoso, le foglie dentate e i fiori dai molti petali sono di sottilissime lamine d'oro, e l'arboscello è di una fragile delicatezza.

Ed ora, traversiamo il vestibolo ed entriamo nella Cappella, dove i Signori si recavano ad udire la messa. Bagnate le dita nell'acqua santa, in una piletta di Giovanni Turini, varcavano la cancellata di ferro, disegnata da Jacopo della Quercia, e si assidevano negli stalli del coro, intagliati e intarsiati da Domenico di Niccolò. Se volgevano attorno gli occhi, vedevano nelle pareti le storie della vita della Vergine, frescate nel 1407 da Taddeo di Bartolo. Quanto diversi da noi, essi che sapevano pregare tra le distrazioni e gli allettamenti dell'arte! Oggi, la cappella rivive di una nuova vita e, quasi direi, di un nuovo culto. Lampeggiano le dorature che Taddeo di Bartolo profuse nelle aureole dei santi, e dall'altare sorridono freschi e vivaci i colori della tavola del Sodoma: nel centro, dentro un cofano di vetro illuminato da blanda luce, su un fondo di raso rosso, sfolgoreggiano i vecchi ori dei reliquiari, che il sapiente e fino gusto di chi ordinò la Mostra volle raccolti in questa cappella. Orvieto ha inviato il reliquiario della testa di san Savino, che Ugolino di Vieri e Viva di Lando lavorarono nella seconda metà del decimoquarto secolo per la chiesa di San Giovenale. Il reliquiario, altissimo, è in forma di tabernacolo, a due piani: il primo contiene la reliquia, nel secondo è una statuetta della Vergine col putto: e tutto riposa su una base esagona sorretta da sei leoni accosciati. Attorno allo zoccolo della statuetta si legge, in lettere di smalto, l'iscrizione: *Ugholinus et Viva de Senis fecerunt istum tabernaculum.* Ad Ugolino di Vieri è attribuito anche un altro reliquiario, di proprietà del marchese Niccolini, e proveniente dalla rovinata abbazia cistercense di San Galgano (numero 2513). Questo reliquiario — che stette anche qualche tempo nell'oratorio della villa Medicea di Cafaggiolo, presso Firenze — è, assieme ad un pastorale di rame dorato del Trecento, nel Museo dell'Opera del Duomo di Siena, e al reliquiario della testa di san Galgano, quanto resta degli arredi e suppellettili sacre dell'antica e ricca abbazia. La quale essendo stata soppressa e sconsacrata nel 1789, il reliquiario di san Galgano trovò rifugio nella chiesa del Santuccio ed è ora esposto in questa vetrina (num. 694). A foggia di un tempietto ottagono, terminato in cima con un tabernacolo ed una croce ed ornato di smalti, filigrane e bassorilievi a sbalzo, può dirsi, per l'originalità dell'architettura, per la ricchezza della decorazione e la polita minutezza del lavoro, uno dei più begli esempi dell'oreficeria del Trecento. Ne è autore Lando di Pietro, architetto († 1340), « uomo non soltanto nella sua arte ma in altre molte di grande sottigliezza ed invenzioni »; quello stesso che nel 1311 preparò la corona d'oro per l'« alto Arrigo »; « quel sottile maestro di Siena che per suo artificio fece sonare la grande campana del popolo di Firenze, ch'era stata 17 anni che niuno maestro havea saputo farla sonare a distesa » [1].

Dal Trecento scendendo al Quattrocento, ecco un reliquiario della cura di San Momiliano in Valli (num. 27; iscrizione: Hoc tabernaculum Denigie [sic] uxor olim Johannis de Galena fecit fieri), attribuito a Goro di ser Neroccio, e un ostensorio, dalla Cattedrale, forse quello stesso che nel maggio del 1449 veniva allogato a Francesco d'Antonio [2]. Costui è dei più abili orafi del '400: negli anni 1450-1453 lavorava per lo Spedale della Scala « in ariento smaltato... un tabernacolo del chiodo di Nostro Signore », che è quello esposto col numero 435: e nel 1460-1461 l'urna per la cappa di san Bernardino (dal convento dell'Osservanza, num. 2524) inaugurando felicemente un nuovo tipo di reliquiario [3], che poi riprese e variò nell'urna destinata ad accogliere il braccio del Battista (anno 1466: num. 2549).

La reliquia era stata donata alla città da Pio II con breve del 6 maggio 1464: perciò, nel coperchio, Francesco d'Antonio smaltò l'arme dei Piccolomini, sotto una « figura di nostra Donna, con uno smeraldo nella spalla », bellissima. Il coperchio è sostenuto da quattro angeli, che fungono da cariatidi, e nella base sono figurate a sbalzo le storie della vita del Precursore.

Così, ci è dato di ammirare, raccolti insieme come per forza d'incanto, alcuni tra i saggi più importanti di un'arte, della quale i prodotti e per la preziosità della materia e per la delicatezza dell'opera andarono in gran parte distrutti. Dagli ori e dagli argenti si riflette irradiando tutta la cappella una bionda luce, per cui sfavillano le dorature delle circostanti pareti. Si affollano gli Apostoli, nimbati d'oro, attorno alla salma della Vergine, mentre Cristo, circonfuso di raggi, ne riceve l'anima par-

[1] VILLANI, IX, 157.

[2] *Documenti per la Storia dell'Arte Senese* raccolti da GAETANO MILANESI, Vol. II, Siena, 1854, pag. 259.

[3] Il tabernacolo superiore con gli angeli è un' aggiunta barocca.

SASSETTA — NATIVITÀ DELLA MADONNA. (COLLEGIATA D'ASCIANO).

(Fot. Brogi).

BALBASSARRE PERUZZI — MADONNA COL FIGLIO. (SODALIZIO DI S. ANSANO A DOFANA). (Fot. Brogi).

goletta tra le braccia, ed inchinano le teste gravi di dolore, mentre la salma è condotta verso la tomba; e nel fondo Gerusalemme innalza, in un cielo tutto d'oro, le sue torri fantastiche. È una visione di sogno, che rimane negli occhi indimenticabile.

* * *

Nella sala *del Concistoro*, che ha le pareti ornate da fiammanti Gobelins del secolo decimosettimo, in armonia con gli affreschi dipinti dal Beccafumi

LUPA DEL PALAZZO PUBBLICO (SEC. XIV). (Fot. I. I. d'Arti Grafiche)

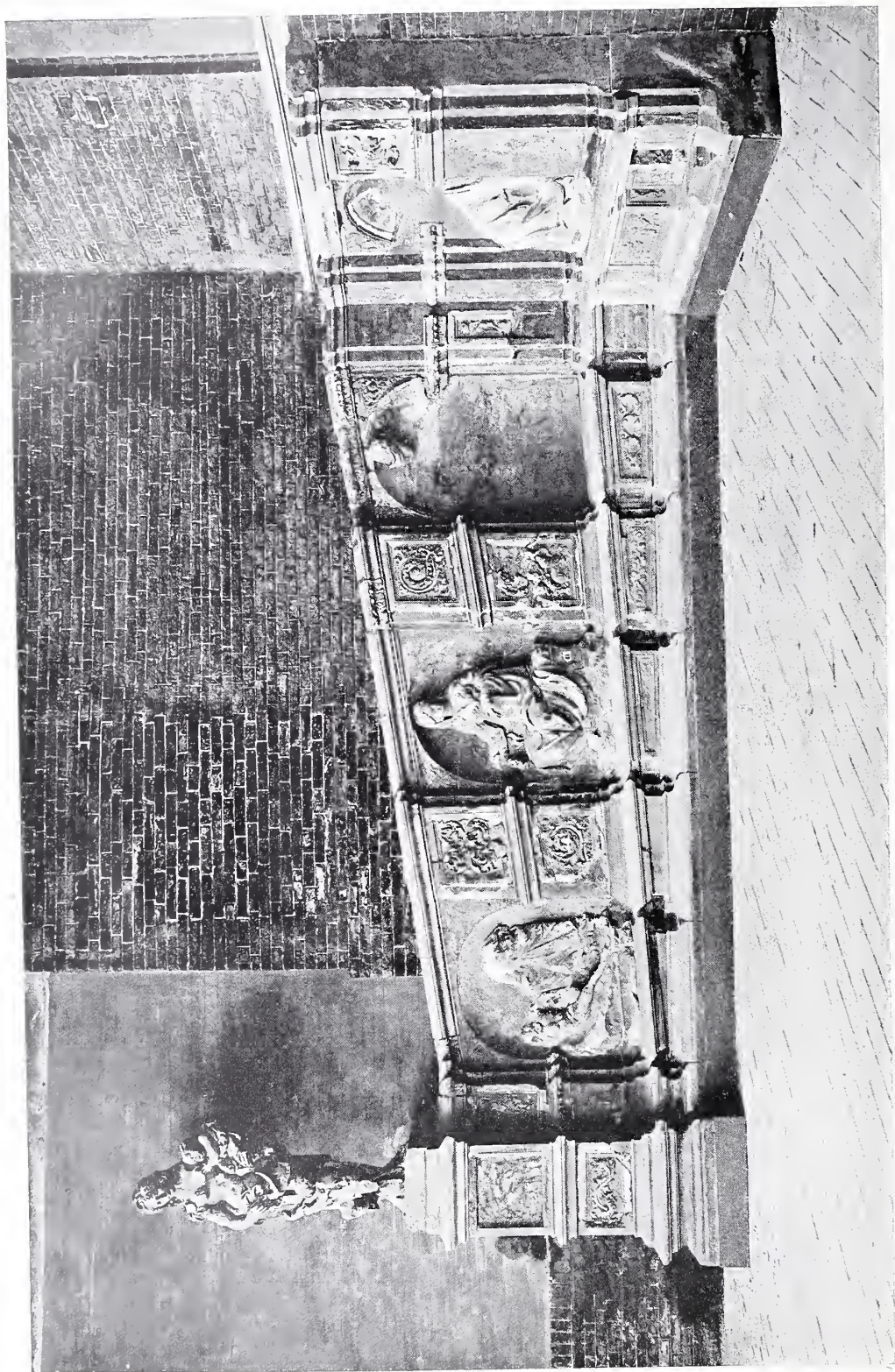
nella vôlta, sono esposti i codici miniati di scuola senese, in otto vetrine. Il Regio Archivio di Stato e la Biblioteca Comunale hanno inviato i loro codici migliori: il primo serbando intatta la ricchissima serie dei libri di Biccherna e di Gabella, che sono uno dei prodotti più caratteristici dell'arte locale. Ecco però lo Statuto della Gabella del Comune (anno 1273) miniato da un ser Giovanni, il Breve dell'arte degli orafi (anno 1361) con l'immagine del protettore, Sant'Allo, lo Statuto dell'arte dei mercatanti (anno 1472) con miniature di Sano di Pietro; e, da una vetrina, rider le carte pennelleggiate da Niccolò di ser Sozzo negli anni 1334-1336. Notevoli i quattro Corali, provenienti dalla Cattedrale di Chiusi, ma che un tempo appartennero a Monte Oliveto Maggiore e furon miniati con paziente industria dagli stessi monaci olivetani (vetrine C ed E). Sarei troppo lungo se volessi enumerare uno per uno i codici esposti, quasi tutti del resto ben noti agli studiosi. Per le miniature di Sano di Pietro, di Giovanni di Paolo, di Pellegrino di Mariano, questa sala completa la maravigliosa serie raccolta nella Libreria Piccolominea. Ma sarà bene indicare alcune curiosità: la bolla della donazione fatta da Pio II del braccio del Battista, scritta e miniata da Gioacchino di Giovanni Semboli (anno 1466); le Costituzioni e Regole del Capitolo del Duomo di Siena (anno 1464), dove Pio II, che ne è il riformatore, è rappresentato in cattedra ed ha ai lati Antonio Piccolomini, arcivescovo di Siena, ed un canonico della Cattedrale; e il bellissimo messale che Enea Silvio adoperò quando era ancora cardinale e porta la scritta: « Istud missale fecit scribere R^mus dominus Eneas de Piccolominibus cardinalis senensis anno domini 1456 ». L'arme dei Piccolomini sorretta da due putti è compresa dentro una corona di alloro, di un effetto decorativo sorprendente. E dimenticando le eleganze latine del pontefice umanista, fermiamoci, prima di uscire, a considerare il diploma concesso dalla città di Roma al senese che parve la maggior gloria poetica della Toscana e fu laureato poeta in Campidoglio nel maggio del 1725: Bernardino Perfetti. Il diploma lo definisce: « novum artis poeticae lumen, ut nobis testantur italicae et germanicae Academiae »; a noi la lode, meglio che nella solennità mendace del latino arcadico, sembra più conforme al merito nei versi del Gigli:

Il Perfettino celebre
Che mille versi spiffera
Più presto che una frombola
Un sasso di Trastevere
Nei Monticion non scarica.

* * *

Una delle più grate sorprese della Mostra è l'abbondante raccolta di scolture in legno e di terrecotte policrome, contenuta nelle sale VIII e IX,

SALA IX CON GLI AFFRESCHI DI SPINELLO E LE STATUE POLICROMICHE.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

LATO SINISTRO DELLA FONTE GAIA RICOMPOSTA.

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

dei Cardinali e di Balía. Perchè, pur troppo, noi sappiamo ancora poco sulla storia della scoltura in legno, che fiorì in Toscana simultanea alla scoltura in marmo, e la sostituì dappertutto con successo, perchè meno costosa. « Poichè l'oro e i colori facevano passare in seconda linea la materia, la scoltura in legno soddisfece anche meglio al gusto del pubblico: non occorreva molta finitezza perchè la superficie era destinata a sparire sotto i colori e gli ori; e il pittore o riproduceva ricche stoffe con

MINO DA FIESOLE — MADONNA O S. CATERINA. (PROPR. NOB. PALMIERI NUTI).

verità sorprendente, dipinte a vernice, con colori diafani e trasparenti che lasciavano intravedere l'oro con cui era preparata talvolta tutta la scoltura; o su quello disegnava i fiorami e i disegni geometrici della stoffa. Le mani e il volto erano coloriti con una leggera tinta carnicina, con pomelli rosei, labbra di cinabro, occhi vivaci e scuri e sopraccigli fortemente segnati. I capelli neri portavano tracce di lumeggiature d'oro, e l'oro arricchiva le cinture che alla vita stringevano la veste, o i lembi di essa, e ricchi galloni operati ornavano le maniche e il collo »[1]. L'Annunciazione sembra il motivo prediletto da questa scoltura: l'Angelo e la Vergine erano rappresentati in due figure separate e poste di fronte su due mensole, alle pareti della chiesa, come ognuno può sempre vedere nella Collegiata di San Gimignano e nella chiesa di San Pietro a Volterra.

[1] I. B. Supino, *Arte Pisana*, Firenze, 1904, pp. 223-224.

ANNUNCIAZIONE — STATUE IN LEGNO DIPINTE DEL SEC. XIV. (CHIESA DI S. ANTONIO ABATE DI MONTALCINO).

Nella sala dei Cardinali abbiamo tre esempi di questo genere, di provenienza e di età diverse: una Annunciazione, dalla chiesa di S. Antonio Abate in Montalcino, assai rozza, ma importante perchè reca un'iscrizione col nome dello scultore, Angelo, e la data, 1370: un'altra, molto più grande del vero, dalla chiesa del Corpus Domini della stessa città, notevole per la solennità delle figure e la sicura sobrietà dell'intaglio (secolo XV: numeri 899-900); e una terza, dalla chiesa di S. Francesco di Chiusurri, presso a Montoliveto Maggiore, della seconda metà del Quattrocento. Chi voglia conoscere come un artista certamente senese, (forse Neroccio?) intenda e tratti lo stesso motivo negli ultimi anni del secolo, osservi l'Annunciazione della sala di Balía, dalla chiesa del Santuccio.

Ma la scoltura della Rinascita vanta in Siena un artista maggiore e superiore di gran lunga agli altri coetanei: Jacopo della Quercia. Di lui — che per Siena rappresenta quello e più che Donatello per Firenze — fu detto che non ebbe discepoli. Infatti, i Turini e Neroccio e Niccolò dell'Arca e Antonio Federighi, se da lui ereditarono la pratica dell'arte, non seppero penetrarne e continuarne lo spirito. Ma se ciò è vero per la scoltura in marmo, bisogna pur concedere che egli in Siena stessa trovasse chi seppe avvicinarglisi molto presso nell'intaglio del legno. Guardate nella sala di Balía le cinque statue di San Martino, e fermatevi davanti alla figura di San Pietro, di un'espressione vigorosa e potente, degna, se pur minore, sorella della statua di San Marco, ad Orsanmichele. La critica moderna che tende a togliere a Jacopo le scolture di San Martino, è costretta a riconoscervi, specialmente nella Madonna, una prossima parentela con le opere autentiche del maestro. E tracce evidenti della sua maniera ognuno riscontrerà nelle due statue di S. Antonio e di Sant' Onofrio (sala VIII, nn. 177-178: dall' oratorio di S. Anna), e nella Vergine col putto, dalla chiesa di Castelvecchio: nonostante le deplorevoli condizioni in cui son ridotte. Un'arte più composta e, forse, più progredita rivela la maravigliosa statua di S. Niccolò da Bari, in uno stato di conservazione perfetta: mentre un Battista in legno dorato, di una modellatura sapiente, suggerisce il nome del Vecchietta e ci richiama alla mente il Battista di Donatello, nella cappella di S. Giovanni.

La scoltura in legno fu praticata fin nei primi anni del Cinquecento da Giacomo Cozzarelli. A lui, che fu architetto di Pandolfo Petrucci e ne decorò il palazzo con le bellissime campanelle di bronzo, si attribuiscono un S. Sigismondo, nel Carmine, ed un S. Vincenzo Ferreri, dalla chiesa di Santo Spirito. Ma egli raggiunse veramente l'eccellenza come plasticatore. Nella sagrestia dell'Osservanza è un suo gruppo, in terracotta colorita, che rappresenta la Deposizione dalla Croce e si compone di sette figure, di una verità di movimento e di espressione insuperabile. Forse, a quel gruppo appartiene il S. Giovanni Evangelista, che è ora alla Mostra? La violenza del movimento e l'inclinazione della persona lo farebbero credere. Ma chi avrà modellato la Maddalena ritrovata in S. Spirito, deliziosa figura tutta ammantata nella chioma fluente, che reclina all' indietro la testa nello spasimo dell' implorazione e congiunge supplicando le mani, che il tempo invidioso non risparmiò?

* * *

Attraversata la sala monumentale, che introduce un'aspra nota di modernità in un ambiente così armonioso e concorde, si succedono — nei locali abitati un tempo dalla famiglia del Podestà, attorno al cortile novellamente ristaurato — quattro sale (XI-XIV) dove sono raccolti in un ordinamento un po' farraginoso, i bronzi, le armi e i ferri battuti. Tristamente ci commuove nella sala decimaterza la lacera insegna degli esuli che, dopo la capitolazione di Siena ritiratisi in Montalcino, per quattro anni vi mantennero la Repubblica libera: « si erono ritirati nella città di Montalcino fino al numero di settantotto gentilomini, infra' quali era messer Mario Bandini e il signor Fabio di Girolamo Spannocchi; e, tornando maestro Ambrogio Nuti come ambasciatore della Repubblica, di Roma, arrivò a Montalcino per venire alla volta di Siena, e non lo lassorno partire dicendoli: *Ubi cives ibi patria*. E stando li come liberi... aprirono la zecca: battevano d' ogni sorta di monete d'argento e d'oro, con lettere intorno che dicevano: la Repubblica di Siena ritirata in Montalcino ». Sopra l' insegna, in un marmo spezzato, si leggono le parole: *Viva in eterno il popolo difenditore della libertà e della giustizia!* — Questi due ricordi, che il caso o piuttosto una conscia accortezza ha oggi riavvicinati, ci fanno rivivere tutta la storia di quei dolorosi mesi intorno all'aprile del 1555: mesi di entusiasmi e di abbattimenti, di sconforti e di speranze, quando i senesi abbandonavano in folla la città e peregrinavano stentando pel contado, pur di non vedere la lupa umiliarsi davanti alle còppe Medicee. E la loro presenza basta da sola ad animare queste morte sale, dove le alabarde, che un tempo luccicarono splendide al sole palleggiate da braccia gagliarde, ora pendono arrugginite dalle pareti e si allineano inutili e muti i cannoni e i mortai, che un tempo vomitarono polvere e morte dalle rosse mura della città.

Dei ferri battuti, opere miracolose nelle quali il ferro foggiato dalla industria dell' uomo trasmuta natura ed acquista la gentilezza e la delicatezza dei ricami e dei fiori, l' undecima sala ci presenta poveri e scarsi esempî. Saliamo l'erta scala e diamo uno sguardo alle sale dei gessi (XV-XVIII), che ci presentano la maggiore e migliore parte delle scolture di Jacopo della Quercia, fuori di Siena. In una stanzetta, Ilaria del Carretto dorme ancora il

JACOPO DELLA QUERCIA — S. GIOVANNI BATTISTA E S. PIETRO.
(CHIESA DI S. MARTINO IN SIENA).

suo placido sonno secolare, nella sicura coscienza di una vita fedele. Saliamo ancora, ed usciamo all'aperto, nella bella e vasta altana, dove i Signori di Balía ingannavano gli ozî della forzata dimora. Davanti a noi, la campagna si stende fresca e verde fino all'Amiata, che giganteggia ceruleo nella lontananza, e conforta gli occhi stanchi e ricrea la mente affaticata. Ma un nuovo miracolo ci aspetta. Dagli ottanta frammenti che rimasero quando la Fonte Gaia fu rinnovata con le fredde imitazioni di Tito Sarrocchi e che giacquero per anni divisi e trasandati nel Museo dell' Opera del Duomo, la geniale iniziativa di Corrado Ricci e l'opera paziente di Giuseppe de Ricco hanno ricostruito la fontana quale la volle e la scolpì Jacopo della Quercia. Ogni frammento è nel suo posto e nella sua luce: e le figure delle Virtù, se anche mutile e róse dall'acqua e dall'età, ci attestano quanti tesori di eleganza e di bellezza accogliesse nel suo spirito quel possente artista, che conobbe la forza e la grazia, la dolcezza e la violenza, la virile energia e la muliebre gentilezza, e assieme alla soave figura di Ilaria immaginò i michelangioleschi profeti della porta di S. Petronio.

* * *

Tacendo delle tre sale della Ceramica (XX-XXII) e della sala trentaduesima dove sono esposti i legni intagliati e intarsiati e fra essi un magnifico stallo dal coro del Duomo d'Orvieto, parleremo ora delle quattordici sale che contengono i dipinti di scuola senese dal decimoterzo al decimottavo secolo. È bene premettere che la maggior parte dei quadri qui esposti deriva da chiese del contado o da private raccolte: nessuno è stato tolto alla Galleria del R. Istituto di Belle Arti: pochissimi dalle chiese cittadine, e quei pochi o perchè si trovavano in cattive condizioni di luce o perchè erano in chiese, come quella del Carmine, che sono al presente chiuse e si stanno restaurando. Quindi ognuno comprenderà facilmente l'importanza di questa sezione della Mostra. Quadri perduti in remote chiesette di campagna o gelosamente custoditi nelle abitazioni private; immagini sacre nascoste dentro i tabernacoli degli altari o possedute da confraternite spesso inconsapevoli, tutto ciò è ora raccolto insieme, esposto in buona luce, ordinato in modo da rendere possibili i confronti e agevole lo studio e da dare, nel complesso, un' idea dell'inesauribile abbondanza dell'arte senese. Noi la seguiamo quest'arte passo a passo, dalle gloriose origini rappresentate nella sala ove sono i quadri di maniera Bizantina e di Duccio e dei suoi scolari, fino alle trasformazioni e alle innovazioni che subisce per l' intervento di artisti stranieri, al Sodoma, al Beccafumi, al Pacchia, a Francesco Vanni e a Rutilio Manetti. Due tavolette squisite di Duccio e di Simone Martini — quest' ultima una Vergine Annunziata, ricorda assai l'Annunciazione nel Museo di Anversa — ha concesso il conte Gregorio Stroganoff: Simone Martini ricompare anche nel polittico del vescovo Trasmundo, mandato dall'Opera del Duomo d'Orvieto (sala XXVII, nn. 1715-1719).

Di Bartolo di maestro Fredi, che verso la fine del Trecento contamina la maniera del Martini con quella dei Lorenzetti, sono una Vergine col putto, dalla parrocchia di Cusona (sala XXVIII, n. 748), firmata; una Deposizione del 1382, dal municipio di Montalcino (sala XXIII, n. 913), e un' Incoronazione della Vergine, del 1388 (ibid, n. 918) che è la parte centrale di un polittico di cui altri frammenti si conservano nell' Istituto di Belle Arti. Ambrogio Lorenzetti, di cui invano si desidera la bella tavola testè rintracciata nelle scuole comunali di Massa, è rappresentato da una Vergine col putto, molto guasta e ridipinta, esposta dai fratelli Griccioli (sala XXVII, n. 133) e da un'altra Madonna dalla chiesa delle Serre di Rapolano (sala XXVIII, n. 1644): ma la sua opera più squisita rimane pur sempre la Madonna frescata nella Loggia. Del maggior fratello, Pietro, si rivede con piacere la Vergine dalla chiesa di S. Pietro Ovile, che ha nei laterali i ss. Bernardino e Giovanni Battista, nella maniera di Matteo di Giovanni (sala XXIII). Ma sarebbe impossibile enumerare le opere più importanti e più sicure esposte in questa sezione, e converrà limitarsi ad accenni fugaci. Un' intiera sala (la XXIX) raccoglie le opere dell'operoso e coscienzioso Sano di Pietro: in gran parte tabernacoletti centinati che servirono alla devozione privata, e di cui è facile trovare esemplari dovunque. Più c' interessa, dello stesso artista, una tavola dai colori spenti e assai malandata, esposta nella sala ventiquattresima. Rappresenta Cristo deposto dalla croce e assistito da due santi francescani, e reca l' iscrizione: Opus Sani Petri de Senis me pinsit (!) anno domini mille CCCCLXXXI. Negli ultimi giorni dell'ottobre di quell'anno Sano di Pietro, infermatosi « ricevuti umilmente e devotamente tutti i sacramenti della chiesa », spirava. Probabilmente, questa tavola fu l' ultima che egli lavorò con le stanche mani ed è come la conclusione della sua lunga, laboriosa e modesta carriera. Di un coetaneo e collaboratore di Sano, Giovanni di Paolo, bizzarra e singolare figura che si rivela intiera soltanto nella terza sala dell' Istituto di Belle Arti, la Mostra ci presenta invece, tra le molte, un' opera giovanile: una Vergine col putto e angeli, dalla Prepositura di Castelnuovo (sala XXXIII, n. 849), firmata Opus Johannis Senensis, e datata MCCCCXXVI. Una tavola simile, con la firma « Johannes Senensis Pauli filius pinxit » e la data del 1427, è in una stanzetta della Galleria Saracini: e ambedue sono di molta importanza perchè ci rivelano le origini di questo pittore che poi assume un carattere così personale e distinto. E piace di trovare nella stessa sala trentatreesima il Sassetta, un artista che i recenti studi del Douglas e del Berenson sottrassero ad un'ingiusta dimenticanza e che nella prima metà del secolo esercitò sui coetanei, compresi Sano di Pietro e Giovanni di Paolo, la più grande influenza. Ad assicurargli una durabile fama basterebbe la

tavola di Chantilly, dove, con sottile e fino senso poetico, sono raffigurate le mistiche nozze di San Francesco con le Virtù della Povertà, della Castità e dell' Obbedienza. Asciano ha inviato di lui una tavola in forma di trittico che, in conformità ad una composizione cara all'arte senese fino da Pietro Lorenzetti, rappresenta con piacevole singolarità alcuni fatti della Nascita della Vergine. Ma l'arte del Sassetta avvince e trionfa meglio in una tavoletta dei Saracini (sala XXXV, n. 459), un'Adorazione dei Magi, squisita per la fresca e tenue tonalità del colore, per la diafana delicatezza delle carni e per l'armonioso fluire delle linee. Del Sassetta è stato anche fatto il nome per l'Annunciazione di S. Pietro Ovile (sala XXIII), che altri invece attribuisce ad Andrea Vanni. La tavola — di cui la parte superiore è evidentemente diversa dalla centrale e posteriore — è una diretta imitazione dell'Annunciazione di Simone Martini, agli Uffizi, e mostra quale tarda eco trovasse questa felicissima composizione che un anonimo artista della seconda metà del 400 ripetè anche nella chiesa di S. Giovenale, ad Orvieto [1]. Continuando la nostra rapida corsa, accennerò ad un S.Girolamo nello studio, di Matteo di Giovanni, firmato Opus Matei Joannis de Senis MCCCCLXXXII (sic?), di una minuzia veramente fiamminga nei particolari (sala XXIV, n. 107) [2] e ad una lunetta di Benvenuto di Giovanni (sala XXXIII, n. 854), notevole non tanto pel fermo e solido disegno che è particolare all' artista, quanto perchè ricorda uno degli episodi più noti della nostra storia: Santa Caterina che riconduce da Avignone in Roma il pontefice Gregorio XI.

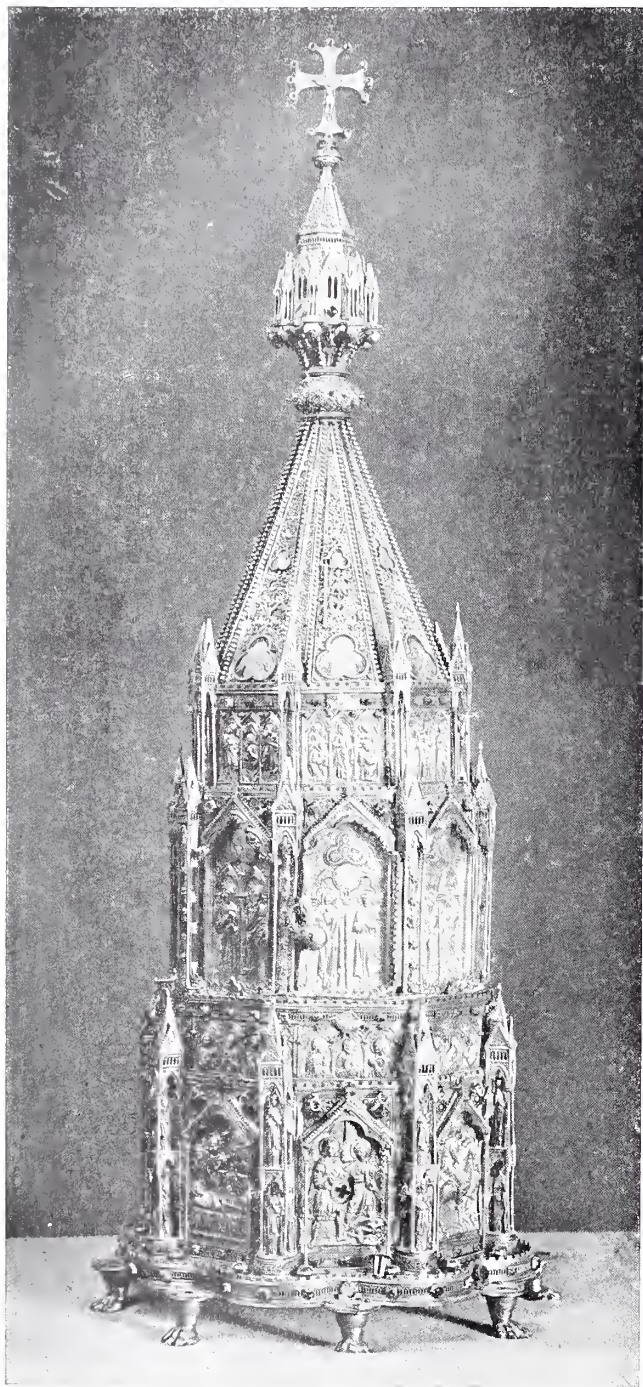
COZZARELLI — S. MARIA MADDALENA — STATUA IN TERRACOTTA DIPINTA.
(CHIESA DI S. SPIRITO IN SIENA).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Degli altri senesi della seconda metà del Quattrocento, se è assente colui che fu il maestro di tutti e dei migliori, il Vecchietta (alla sua maniera si attribuisce una testa di Vergine nella trentesimaquinta sala), compaiono: Francesco di Giorgio Martini con un tabernacoletto esposto dalla Confraternita della Santissima (sala XXXV, num. 57); Giacomo Pacchiarotti, con una Vergine col putto, san Giuseppe e quattro angeli (sala XXXV, num. 1543) della sua prima maniera, prossima alla Visitazione dell' Istituto; Guidoccio Cozzarelli con un' ampia e chiara tavola, un po' guasta, che rappresenta il Battesimo di Cristo e i santi Girolamo e Niccolò da Bari. I tre angeli che assistono alla scena sono di una grande bellezza, e il paesaggio, dove le roccie hanno forme strane e facilmente riconoscibili, ricorda il paesaggio nel fondo del S. Sebastiano, che è all' Istituto. La tavola della Mostra (sala XXIV, num. 1628) proviene da Sinalunga e potrebbe forse identificarsi con quella a cui allude un documento del 1483 commessa a Guidoccio, per l'Osservanza di Sinalunga, da un *Niccolò* e un Cione degli Orlandini [1].

Con questi artisti cessa l'originalità e la continuità dell'arte senese. Il Sodoma interviene e, col fàscino della sua arte appresa alla scuola di un

[1] Cfr. G. CAGNOLA nella *Rassegna d'Arte*, febbraio-marzo 1903.

[2] Di Matteo di Giovanni espone una bella Madonna con due santi e due angeli il can. Manfredo Tarchi, Sala XXXIV, num. 1938.

[1] *Nuovi documenti per la Storia dell'Arte Senese*, raccolti da S. BORGHESI e L. BANCHI, Siena, 1898, pag. 331.

RELIQUIARIO DI S. GALGANO DI LANDO DI PIETRO. (CHIESA DEL SANTUCCIO). (Fot. Alinari).

grande, Leonardo, sconvolge tutte le abitudini e le convinzioni degli artisti di Siena. I quali, vissuti fin' allora come in un recinto chiuso e mantenutisi studiosamente immuni da ogni contatto, da ora in avanti diventano preda di ogni novità e si mettono follemente in balía d'ogni arte. Cosicchè, mentre gli artisti senesi nati e vissuti nel Quattrocento formano come una grande e sola famiglia di cui è agevole conoscere le parentele e le discendenze, nel secolo successivo sembra che essi vogliano rinnegare la loro origine, dimenticare la loro educazione, falsare il loro temperamento, e vediamo il Beccafumi seguire ora il Sodoma ed ora fra Bartolommeo; Girolamo del Pacchia esitare tra fra Bartolommeo, il Sodoma, Andrea del Sarto e Raffaello; Baldassarre Peruzzi cominciare alla scuola del Pacchiarotto e finire convinto seguace dell'arte di Raffaello. Più tardi, il Baroccio conturberà l'anima di Francesco Vanni e Michelangelo da Caravaggio attrarrà alla sua arte tenebrosa e gagliarda Rutilio Manetti. Anche di questo periodo di esitazioni e di incertezze, la Mostra ci offre copiosi documenti. Una saletta (la XXXVI) raccoglie le testate di bara del Sodoma, del Beccafumi e dei loro discepoli: ma il Beccafumi si presenta assai meglio nella sala che segue, in un tondo di una vivace e quasi abbacinante freschezza di colori, esposto dal cav. Lattanzio Mignanelli (num. 2520). In questa stessa sala sono due gonfaloni del Sodoma, una bella Annunciazione in due sportelli di Girolamo del Pacchia, e una Vergine col putto di Baldassarre Peruzzi; dignitosa e solenne figura su un verde fondo di paesaggio disseminato di rovine romane [1].

Ho lasciato in fine la sala XXV, che è la più ampia e parve la meglio adatta ad accogliere le grandi tavole da altare. Le vaste e nude pareti sono coperte con ricchi arazzi forniti dall' Ospedale della Scala: tutt'intorno, sotto ai quadri, sono disposti i paliotti, ricomponendo idealmente gli altari. La parrocchia di Cusona ha concesso un « davanzale » cinquecentesco, con fondo di velluto cremisi e rap-

[1] Dal Sodalizio di S. Ansano a Dofana. Al Peruzzi è anche attribuito uno studio di architettura nella vetrina A dei disegni, nella sala XXIII. Tra i disegni — esposti in quattro vetrine nelle sale XXIII e XXIV e ordinati dal Malaguzzi-Valeri — i più notevoli sono: Vetrina A, num. 84, uno schizzo del Sodoma, in sanguigna, per l'affresco della cappella di Piazza. — N. 81, Studio del Sodoma, in sanguigna, per un Mago nell' Epifania di S. Agostino. — N. 82, Bozzetto in acquerello con luci di biacca di Girolamo del Pacchia, per un affresco nella chiesa di S. Caterina. — Vetrina B, n. 4, Studi del Sodoma, in sanguigna, per l'Epifania di S. Agostino. — Vetrina C, n. 83, Disegno del Beccafumi per una delle storie nella vôlta della sala del Concistoro. — Disegno di figura allegorica pel pavimento del Duomo di Siena, esposto da Carlo Loeser. Secondo me non è possibile accettare l'attribuzione al Beccafumi dei molti e mediocri disegni della collezione Spannocchi.

porti di colombe d'oro; nel centro è in ricamo una S. Caterina dalle ruote, bellissima. Un paliotto veneziano nel gusto del Quattrocento ci offre la Contrada dell'Onda; mentre l'Opera di S. Maria di Montalcino le contrasta con un fastoso frontale del Settecento, a foglie e fiori di stoffa in rilievo. Ma sopra tutti attrae gli sguardi un paliotto del Seminario arcivescovile, che sottostà ad un' Assunzione di Girolamo di Benvenuto e che ci tenta per la sua bellezza e pel suo mistero. Nella fascia superiore è ripetuta tre volte la parola *Humilitas*, in lettere gotiche, sormontata da una corona. Il fondo del paliotto è rosso, e serve di campo a foglie, fiori e ghirlande verdi, contornate e distinte da un sottile filetto azzurro, di un gusto sicuro e di un effetto delicatissimo. Sopra ai paliotti pendono le grandi ancone: dalla chiesa di S. Spirito, l' Incoronazione della Vergine, di Girolamo del Pacchia, e l'Assunzione, di Matteo Balducci, falsificatore e deformatore dell'arte del Pintoricchio [1]; dal Carmine, l'Ascensione di Giacomo Pacchiarotti e il San Michele del Beccafumi [2]; dalla Confraternita di Santa Giusta, un' Incoronazione della Vergine di Bernardino Fungai, con un paesaggio di una diligenza e di una pazienza infinite. E con Bernardino Fungai, che fu l'ultimo artista veramente senese, porrò termine a questa enumerazione tediosa.

* * *

Come l' idea di una Mostra d'arte antica sorgesse in Siena e per opera di chi venisse posta in atto, i lettori già sapranno da una cortese lettera che Corrado Ricci diramò pei giornali, ringraziando tutti coloro che l'avevano aiutato nell'opera. Opera immane davvero, se si pensi che l'ordinamento degli oggetti fu compiuto negli ultimi sette giorni e riuscì così perfetto e calcolato come se fosse stato preparato da mesi. Corrado Ricci, che il faticoso sforzo animò del suo entusiasmo e diresse e agevolò con la sua esperienza e che io pur vidi riposato, sereno e sorridente il giorno dopo l' inaugurazione, si lamentava con me e con altri dell' inutilità del suo lavoro, pensando al giorno in cui tutte quelle opere, radunate con tanta diligenza e ordinate con tanto amore, sarebbero tornate ai loro luoghi remoti, per sempre. Ma quanti passarono in quelle sale

RELIQUIARIO D'UGOLINO DI VIERI. (CATTEDRALE D'ORVIETO).

[1] Il Balducci, conterraneo del Perugino, apprese la sua arte prima nella bottega del Pintoricchio e poi in quella del Sodoma. Piuttosto che in questa tavola egli dà miglior saggio di sè nelle tre Virtù teologali, esposte da Carlo Loeser (sala XXXIII, n. 73).

[2] Un bozzetto del Beccafumi per questa tavola è col n. 176 nella vetrina A dei disegni.

indimenticabili ore di gioia, quanti traverso quelle opere intravidero (o credettero?) altrettante anime e con loro rivissero e per loro riconobbero una parte della loro vita — che resta e che dura nonostante la lontananza del tempo — non possono che serbargli verace gratitudine.

Maggio 1904.

GIOVANNI POGGI.

RELIQUIARIO A COFANO DI FRANCESCO D'ANTONIO (1466). (OPERA DEL DUOMO DI SIENA).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

I GRANDI ILLUSTRATORI MODERNI: DANIEL URRABIETA VIERGE.

AUTORITRATTO DI DANIEL VIERGE.
DA « LE CABARET DES TROIS VERTUS ».

Del fecondissimo e geniale artista, spagnuolo di nascita ma diventato quasi francese per la lunga dimora a Parigi, dove si è svolta tutta la gloriosa sua carriera artistica, che, lo scorso maggio, moriva cinquantatreenne nel suo studio del Parco dei Principi a Boulogne-sur-Seine, Edmond de Goncourt scriveva, nel 1879, che era l'unico illustratore dell'ora presente e Meissonier, che in fatto di disegno era certamente buon giudice, non si peritava di affermare che fosse, insieme col tedesco Adolf Menzel, il migliore disegnatore a penna del secolo decimonono.

Vierge non è stato soltanto un prodigioso maestro ed un ardito e sapiente rinnovatore dell'illustrazione della rivista e del libro, ma è stato anche un eroe ed un martire dell'arte sua. Colpito, infatti, a trent'anni, mentre la vita e la gloria gli sorridevano d'ogni parte, da un terribile attacco di paralisi, in seguito ad eccesso di lavoro, egli perde, per non ritrovarli mai più, la favella e l'uso di quella mano, che già tante meraviglie di evocazione artistica aveva fissate sulla carta per la maggiore gioia degli occhi dei suoi contemporanei e dei suoi posteri. Tutti lo credono perduto per l'arte ed egli, durante due anni e più, sonnecchia nell'incoscienza di una vita puramente vegetativa, ma l'intelligenza, a poco per volta, si risveglia e, mercè uno sforzo miracoloso di volontà ed una mirabile applicazione meccanica, egli, dopo sei mesi, riesce a dare alla mano sinistra la medesima abilità disinvolta nel maneggiare penna, pennello e bulino che posse-

VIERGE — SEPPELLIMENTO DI UN GIUSTIZIATO IN ISPAGNA. — « MONDE ILLUSTRÉ ».

deva la destra e ritorna al lavoro più instancabile e più fecondo che mai.

E così questo mezzo impotente, anchilosato e quasi muto, è riuscito per vent'anni ancora a dare vita a migliaia di disegni, anche più belli, più originali e più movimentati se è possibile di quelli da lui schizzati nella vivacità gioconda della prima giovinezza e nel pieno vigore della salute.

dello spettacolo che ai suoi sguardi di continuo presentavano, sotto il mobile giuoco della luce, gli spettacoli della natura, gli uomini, le bestie, le piante ed anche gli oggetti in apparenza più insignificanti, una sedia spagliata, una pipa rotta, un paio di stivali, un mazzo di carote, a cui egli tante volte chiese il motivo per una delle leggiadrissime sue vignettine decorative.

VIERGE — L'ARMATA DI VERSAILLES E LE GUARDIE FEDERATE AL PONTE DI NEUILLY (2 APRILE 1871). — « MONDE ILLUSTRÉ ».

Ed è da notare altresì che questa vittima dell'esistenza, reso a trent'anni invalido dall' oggi al domani, non fu punto spinto dalla sua sventura, come pure sarebbe stato tanto naturale, verso il pessimismo e la misantropia, ma che serbò sempre un fondo di gaiezza e d'indulgenza, la quale si rivela in tutti i suoi disegni, in cui, allorquando l'osservazione si fa satirica, essa non ha nulla di troppo acre e rimane amabilmente maliziosa. È che Daniel Urrabieta Vierge possedeva nei suoi occhi la sua felicità, giacchè per istinto e per educazione si era abituato ad interessarsi ed a divertirsi

Hanno mai i nostri dotti educatori pensato quale inesauribile e racconsolatrice fonte di godimento estetico sia riposta nelle nostre pupille e quanto riuscirebbe utile l' insegnare, fin dai primi anni dell' infanzia, a *vedere* ed a comprendere, apprezzare e godere ciò che si vede?

* * *

Daniel Urrabieta Vierge nacque a Madrid nel 1851. Suo padre Vicente Urrabieta Ortiz era un illustratore assai stimato in Ispagna ai suoi tempi e, benchè d' umile origine e di coltura meno che

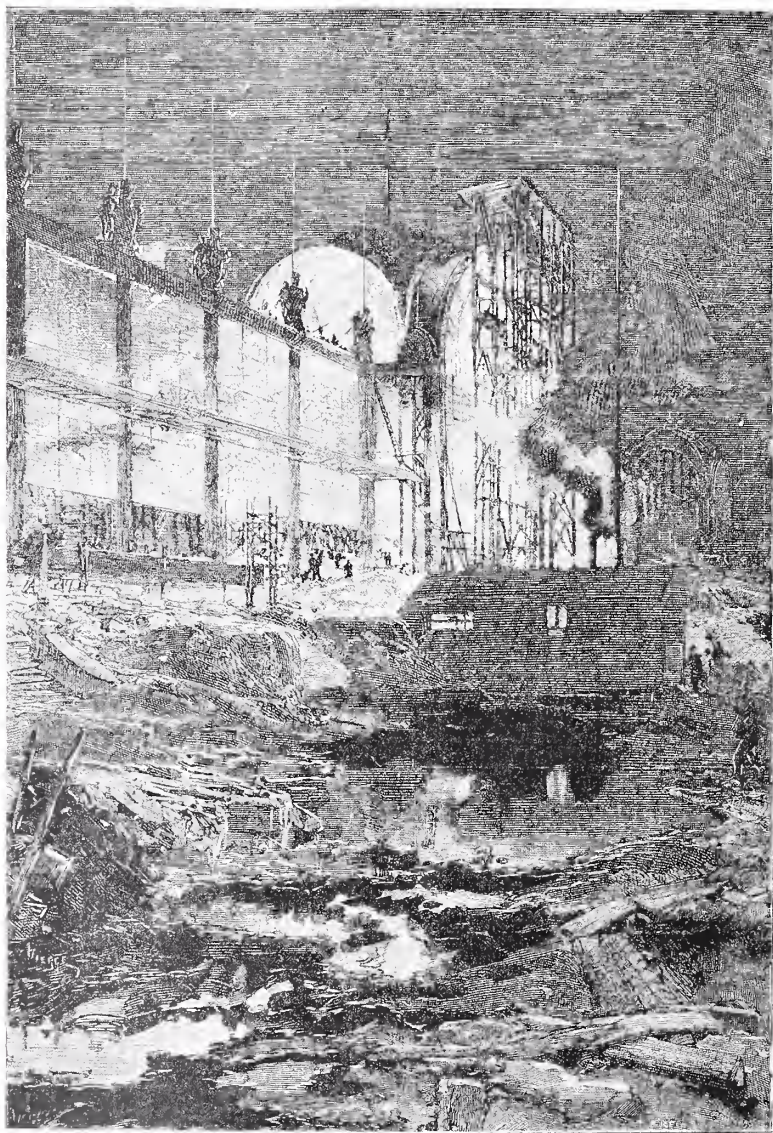
mediocre, aveva la passione dell'arte sua, verso di essa volle avviare il suo figliuolo, sicchè costui apprese a disegnare anche prima che a scrivere e, fanciulletto ancora, prese l'abitudine di fissare sulla carta con rapidi tratti tutto ciò che colpiva in modo speciale il suo sguardo, abitudine a cui si doveva mantenere fedele durante tutta la sua esistenza e che forma il prodigioso elisir di vita della numerosa e multiforme sua produzione d'illustratore, in cui la realtà e la fantasia accoppiansi così mirabilmente.

Daniel Vierge, sotto la guida amorosa del padre e mercè il quotidiano esercizio della matita, diventò tanto esperto e disinvolto nel disegno che, a tredici anni appena, fu ammesso, dopo un esame brillantissimo, alla più alta classe dell'Accademia di belle arti di Madrid, dove ebbe per maestro Don Federico de Madrazo e per compagni il Pradilla, il Villegas ed il Rico.

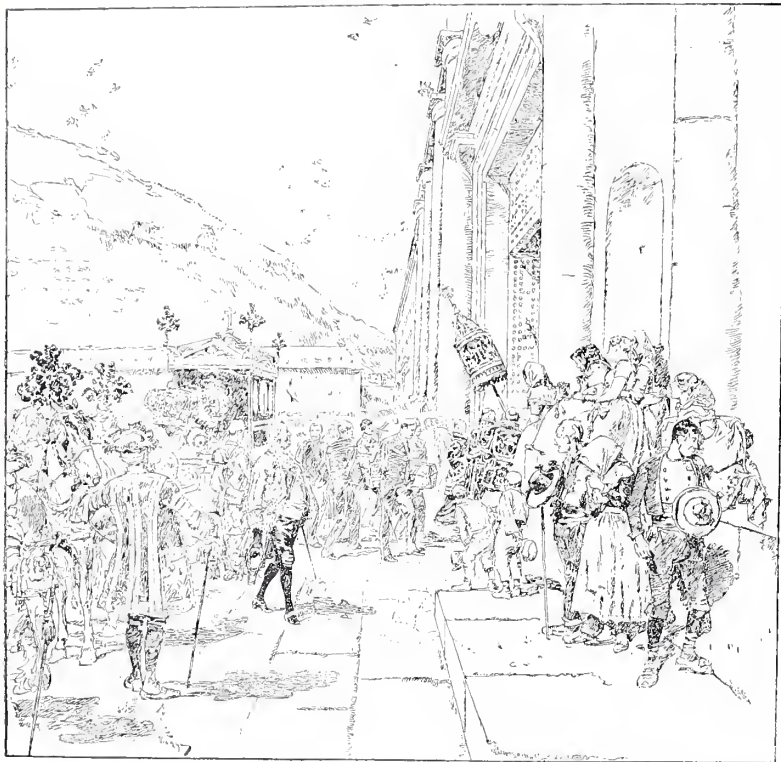
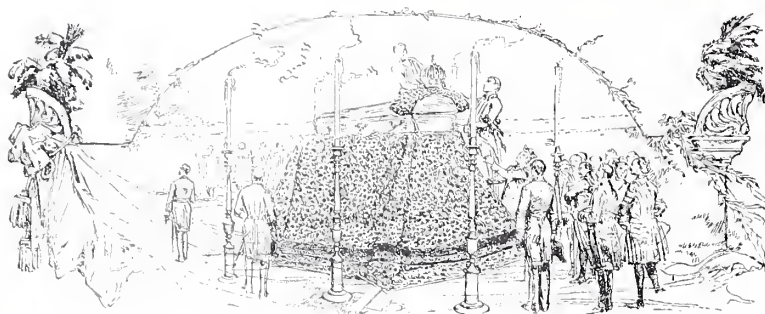
Lo straordinario successo che Mariano Fortuny aveva ottenuto a Parigi faceva sognare della metropoli francese tutte le menti dei giovani artisti spagnuoli, i quali anelavano ad essa, come alla sede naturale della gloria e della fortuna, e fra costoro era anche il nostro Daniel, che potette alfine recarvicisi verso la fine dell'anno 1867.

Da principio vi lavorò modesto ed ignorato, come pittore, eseguendo piccoli quadri, che gli servivano a tenere in equilibrio il suo bilancio, ma Charles Yriarte, il quale aveva visto qualche suo disegno e ne era rimasto gradevolmente colpito, lo invitò a collaborare come illustratore al *Monde illustré*, di cui egli era direttore. Si era nel 1870 e ben presto i tragici episodi dell'assedio di Parigi e della Comune dovevano dare campo al giovane spagnuolo, che erasi deciso a firmare i suoi disegni col nome materno di Vierge più facile ad essere ritenuto da orecchie francesi, di affermare in modo spiccato ed evidente le sue non comuni doti di evocatore della realtà e di abile mettitore in scena dei fatti che si svolgevano sotto i suoi occhi durante le lunghe passeggiate, che, sfidando ogni pericolo, egli faceva, munito di matita e di taccuino, attraverso Parigi.

VIERGE — BASCI-BOZOUKS. — « MONDE ILLUSTRÉ » (1878).

Vierge, in questo suo davvero eccezionale tirocinio d'illustratore d'attualità, fu straordinario d'energia, d'attività e di coraggio. Il Jaccaci, a tale proposito, ha narrato, alcuni anni fa, su d'una rivista americana, più d'un episodio interessante. Così una volta, mentre Vierge stava facendo lo schizzo di un accampamento di soldati, fu creduto una spia prussiana, fu preso e chiuso in prigione, donde non uscì che per intercessione di Yriarte. Egli, però, non si turbò punto, chè anzi profittò dell'occasione per arricchire la sua collezione dei ritratti delle sentinelle che gli facevano la guardia. Un'altra volta, avendo saputo che la cenciosa popolazione del ghetto parigino aveva lasciato le sue case, su

VIERGE — LAVORI NOTTURNI AL PADIGLIONE CENTRALE DELL'ESPOSIZIONE DI PARIGI (1878). — « MONDE ILLUSTRÉ ».

VIERGE — FESTE PEL MATRIMONIO DI RE ALFONSO COLLA REGINA MERCEDES A MADRID (1878). — LA GRANDE CORRIDA.
« MONDE ILLUSTRÉ ».

VIERGE — ESEQUIE DELLA REGINA MERCEDES (1878). — « MONDE ILLUSTRÉ ».

VIERGE — ESEQUIE DELLA REGINA MERCEDES — ARRIVO DELLA SALMA ALL'ESCURIALE.
« MONDE ILLUSTRÉ » (1878).

cui le bombe prussiane incominciavano a cadere assai di frequente e si era rifugiata nei sotterranei del *Panthéon*, vi accorse e vi visse alcuni giorni, uscendo più d'una volta sul vasto piazzale che lo precede per farvi degli schizzi di monelli, mentre dall'alto veniva giù una fitta gragnuola di palle.

Del resto, per eseguire i venti disegni, tra i suoi più caratteristici, che raffigurano scene e personaggi della Comune, egli ebbe a superare difficoltà non piccole, disagi assai gravi e, in mezzo a quello scatenarsi di passioni violenti e di micidiali furori politici, mise a rischio più volte la vita.

Cessato l'assedio e soffocata nel sangue la guerra civile, la calma, a poco a poco, ritornò a Parigi e Vierge ebbe soggetti meno lugubri e meno drammatici da fissare nelle sue composizioni, a meno che, uscendo dalla ristretta cerchia degli eventi parigini, egli non dovesse tradurre, con la sua accorta e pittoresca efficacia rappresentativa, in larghe illustrazioni gli schizzi presi dal vero che dalla Turchia, accesa dalla guerra con la Russia, dalla Spagna, agitata dalla rivoluzione, rattristata dalla morte precoce della Regina Mercedes o desolata dalla terribile inondazione di Murcia, mandavano alcuni disegnatori-*reporters*, fra i quali era anche un fratello di Daniel, Samuel Urrabieta.

Per ben dodici anni continuò questa collaborazione assidua del Vierge al *Monde illustré*, che aveva in ogni numero settimanale una, due e perfino tre composizioni dovute alla sua penna od al suo pennello di acquarellista, e, contemporaneamente, egli ne dava altre alla *Vie Moderne Revue illustrée* ed all'*Illustration espagnole et américaine* ed illustrava, per conto di questo o quell'editore, *Christophe Colomb* e *Bosnie et Herzégovine* di Charles Yriarte, *Les travailleurs de la mer*, *L'homme qui rit*, *Les misérables* e *L'année terrible* di Victor Hugo, che, soddisfatto oltremodo dell'interpretazione pittorica data alle sue pagine dalla fervida immaginativa del giovine artista spagnuolo, lo aveva preso a ben volere e spesso e volentieri lo invitava a casa sua e s'intratteneva a discorrere con lui, e l'*Histoire de France* di Jules Michelet, soltanto per la quale egli disegnò circa un migliaio di composizioni fra grandi e piccole.

Era uno sforzo immane della mente, degli occhi

e della mano ed egli lo scontò caramente coll'attacco di paralisi, che lo colpì mentre stava completando quell' illustrazione del *Pablo de Segovia*, che era il suo lavoro prediletto e che rimarrà forse il suo capolavoro.

Ricuperata la ragione, dopo due anni, e sostituita, nel lavoro, la mano destra, immobilizzata per sempre, con la mancina, egli ripigliò a disegnare con foga e fecondia non minori di prima che il terribile male lo visitasse ed ha continuato a disegnare assiduamente finchè, a ventidue anni di distanza, un secondo colpo di paralisi l'ha ucciso.

Avevo forse io torto nell'affermare che Daniel Urrabieta Vierge meritasse di essere proclamato un eroe dell'arte?

* * *

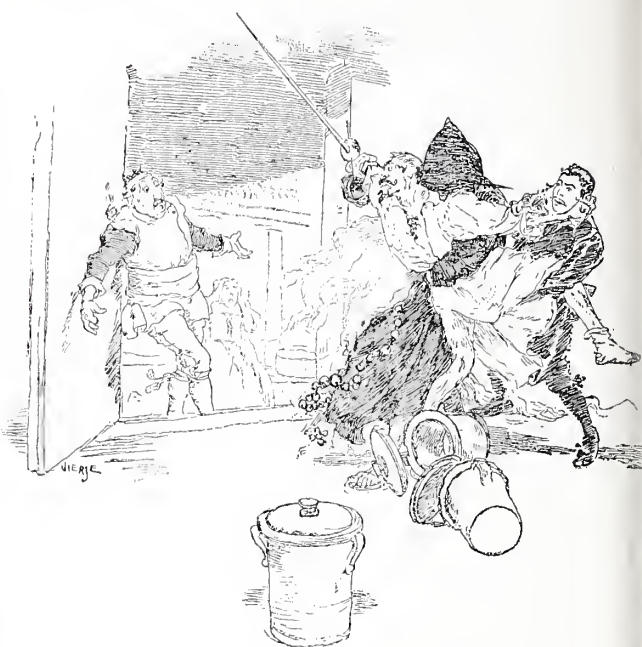
Tutta l'opera di Vierge, che conta parecchie migliaia di disegni, può essere divisa in due grandi categorie: le illustrazioni della rivista e le illustrazioni del libro.

Nella prima categoria egli deve essere considerato come il creatore del genere. Prima di lui, infatti, non vi erano stati che mestieranti, i quali, non soltanto non dimostravano alcuna preoccupazione artistica, ma non si curavano nè punto nè poco dell'esattezza storica e topografica delle scene che rappresentavano, inventando grossolanamente tutto ed eseguendo scene e figure affatto di maniera. Un' eccezione va fatta per Edmond Morin, che può in qualche modo essere considerato come un predecessore del Vierge, benchè tendesse troppo al grazioso ed al manierato, curasse eccessivamente l'aneddoto e non badasse molto alla fedeltà al vero ed a quella documentazione esatta, che fa talvolta, come con ragione è stato osservato, dell' incisione d'attualità la moneta spicciola della storia.

Ma è con Vierge, così eccezionalmente dotato di acutezza di visione e di sicura rapidità di mano nella trascrizione grafica ed a cui i taccuini colmi di tanto abbondante e svariata messe di schizzi, colti in faccia al vero, davano una facilità grande nel ricostruire ogni più diverso spettacolo della vita contemporanea come della vita dei secoli scorsi; è con Vierge soltanto che l' illustrazione d'attualità si trasformò, si allargò, assunse uno

VIERGE — MENDICANTI DINANZI ALLA CATTEDRALE DI SIVIGLIA. — « LA VIE MODERNE ».

spiccato interesse di documento storico ed assurse ad una spiccata bellezza di opera d'arte.

Sfogliate le dodici annate del *Monde illustré*, dal 1870 al 1882, a cui Vierge ha settimanalmente cooperato, e voi passerete di sorpresa in sorpresa al cospetto della prodigiosa possanza e della pittoresca grazia figurativa con cui vengono evocati dinanzi ai vostri occhi i più svariati avvenimenti europei, dalla scena drammaticissima della vecchia petroliera comunarda, che lancia improperi e maledizioni ai soldati dell'esercito regolare, i quali rientrano in Parigi e si preparano a far fuoco senza pietà sulla folla, alla visione fantastica della notte, sotto i riflettori elettrici, delle colossali impalcature degli edifici dell'esposizione mondiale del 1878, intorno a cui agitasi e lavora una folta massa di operai; dai vivaci quadri delle brillanti feste popolari pel matrimonio di Re Alfonso di Spagna alla composizione luttuosamente grandiosa delle esequie della Regina Mercedes; dagli episodi pietosi della inondazione di Murcia, cogli uomini, le donne e i bambini a metà svestiti, che cercano disperatamente rifugio sui rami dei grandi alberi, ai cui piedi spumeggiano limacciose le onde minaccianti del fiume infuriato, alla marcia misteriosa a traverso le tenebre della notte di una schiera di basci-bozouks, preceduti e seguiti da cani scheletriti; dalla luminosa fantasmagoria di una festa notturna sul mare a Costantinopoli alla tristezza desolata di un campo invaso dalle cavallette in Algeria.

VIERGE — DA « LE CABARET DES TROIS VERTUS ».

Contemplatele, l'una dopo l'altra, queste composizioni del Vierge, davvero stupende per impressionante efficacia, in cui l'immaginazione si fonde così bene con la realtà per attribuirle maggiore intensità e di cui ogni figura, ogni sfondo di campagna, ognuno di quei minuscoli particolari, che tanto contribuiscono a dare un acuto senso di vero ed una singolare grazia pittoresca a tutta la scena, erano ricavati dai taccuini che, come ho già detto innanzi, l'artista spagnuolo portava sempre con sè, non stancandosi mai, in ogni ora del giorno e do-

VIERGE — UN DUELLO.

VIERGE — DAL « PABLO DE SEGOVIA » DI FR. QUEVEDO.

vunque si trovasse, di fissare, con un sintetico segno di penna o con un abile contrasto di nera macchia d'acquarello col bianco della carta, ogni cosa che di un po' caratteristico passasse sotto i suoi occhi di continuo alla mira. Contemplatele tutte e poi confrontatele non soltanto con quelle fatte di maniera che si pubblicavano sulle riviste di Francia prima che vi arrivasse il Vierge, ma anche con quelle degli attuali nostri fogli illustrati, ricavate con sciatta mollezza di disegno dalle fotografie, e scoprirete subito un divario profondo, la distanza immensa che passa fra l'arte ed il mestiere. È che Vierge ed i vari che onestamente lo hanno imitato portavano sempre addosso matita e taccuino, educando l'occhio a guardare ed a scegliere e la mano a ritrarre, con efficace sintesi, ciò che vedevano, evitando, con tale quotidiana consuetudine, la superficialità nell'osservare il vero e l' imprecisione del disegno, mentre invece i nostri illustratori di giornali si accontentano di portar con sè una macchinetta fotografica e di fare quante più istantanee riesce loro possibile, raccogliendo così documenti figurativi che non riuscirà poi loro possibile svolgere senza infedeltà al vero, perchè la visione fotografica, come ognuno sa, non risponde appieno alla visione della pupilla umana.

Il successo di Vierge come illustratore contribuì eziandio grandemente alla rinnovazione ed alla riabilitazione presso i buongustai della tecnica incisoria su legno. Amareggiato, infatti, di veder falsati molto di sovente i suoi disegni a penna e ad acquerello dagli operai, senza gusto e senza intelligenza, che li traducevano, con grossolana materialità di tratteggio, nel legno, egli cercò di sostituirli e vi riuscì con giovani, i quali, come il Lepère, il Leveillé, il Bellenger, il Florian e qualche altro, possedendo un vivo e schietto senso d' arte e seguendo le sue esortazioni, i suoi ammonimenti e talvolta anche il suo esempio pratico, diventavano per essi e per le altre composizioni affidate loro, non più secondo la famosa definizione epigrammatica, dei traditori, ma dei traduttori accurati, amorevoli ed ingegnosi.

VIERGE — DAL « PABLO DE SEGOVIA » DI FR. QUEVEDO.

*
* *

Nelle illustrazioni di Vierge pel libro noi ritroviamo la stessa franchezza di tono, la stessa foga, lo stesso senso esatto dei rapporti e dei valori, gli stessi sapienti contrasti di bianco e di nero, la stessa minuziosa delicatezza di disegno ed infine lo stesso amore per la realtà, riprodotta senza veruna intemperanza realistica, delle illustrazioni sue per le riviste, ma v'è inoltre una maggiore e più vivace libertà di composizione, una visione più arguta della fisonomia umana, un non so che nell' insieme di più spigliato, di più leggiadro, di più giocondo.

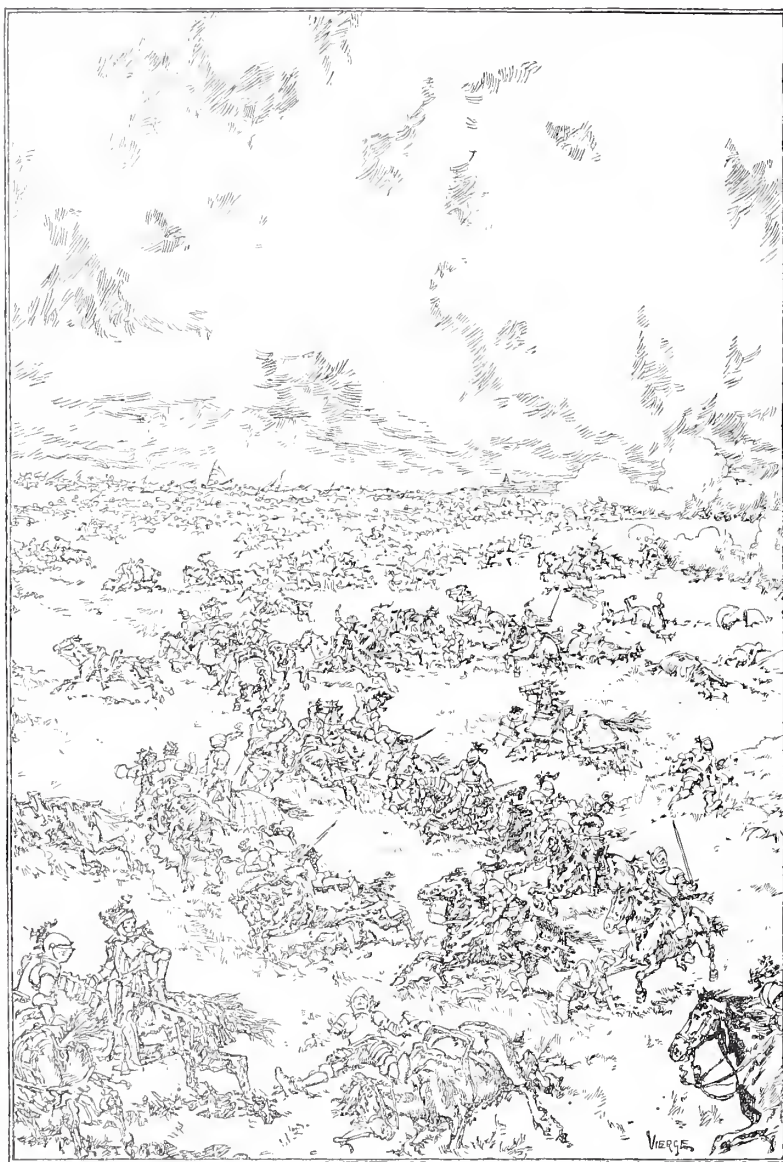
Nessuno forse, più e meglio di Vierge, ha saputo mostrarsi ciò che, secondo il Pelletan, deve essere il perfetto illustratore del libro, cioè un interprete del testo ed un decoratore della pagina tipografica : basta guardare uno qualunque dei volumi ornati da lui di vignette per persuadersene subito.

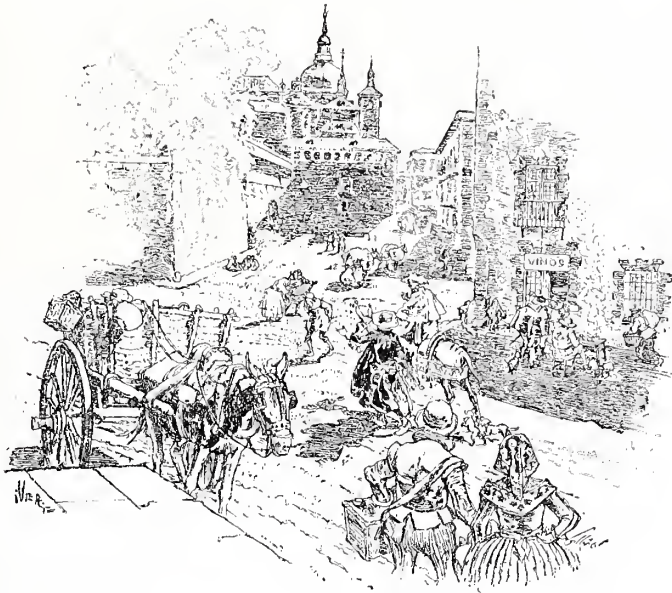
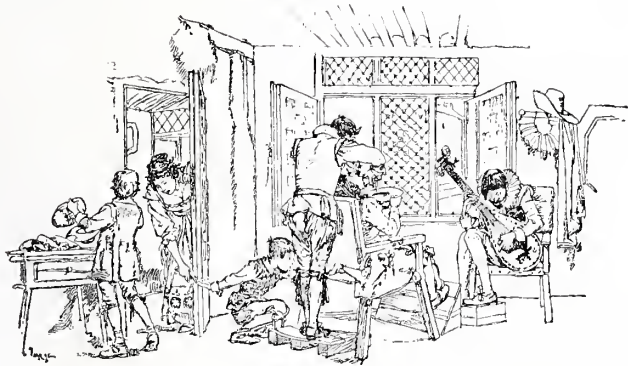
Sfogliando i volumi dell'*Histoire de Franee* di Michelet, qualcuno dei romanzi di Victor Hugo da lui illustrati, *Le cabaret des trois vertus* e in ispecial modo i libri di soggetto spagnuolo, come *La Nonne Alferez, Le barbin de Séville, Le dernier des Abencérages* ed *El gran Tacaño,* il famoso romanzo avventuroso e burlesco di costumi seicenteschi di Quevedo, tradotto in francese col titolo di *Don Pablo de Segovia*, sono migliaia di figurine, fissate, con un' impareggiabile sapienza vivificatrice, nell'espressione rivelatrice del volto e nell'attitudine caratteristica del corpo; sono innumerevoli paesaggi dai primi piani aridi o boscosi e dagli sfondi montagnosi o sfumanti all'orizzonte, di strade e di piazze dai caseggiati degradanti o d' interni di case curiosamente mobiliate; sono cavalli, asini, cani, buoi, capre, uccelli colti nell' istantaneità dei movimenti ; sono alberi fronzuti, gracili piante, fiori, frutta e i cento oggetti di uso quotidiano, precisati con segno sintetico nella loro tipica essenza figurativa, che ci passano, col voltare delle pagine,

VIERGE — DA « LE CABARET DES TROIS VERTUS ».

VIERGE — DAL « PABLO DE SEGOVIA » DI FR. QUEVEDO.

sotto agli occhi, facendoci vivere, come per incanto, in paesi e in tempi diversi da quelli in cui noi ci troviamo e fra uomini diversi di quelli in mezzo a cui noi ci aggiriamo: miracolo di suggestione estetica che soltanto ai grandi artisti è concesso, ma Daniel Urrabieta Vierge non è stato forse un vero mago dell'arte?

Di lui, a tale proposito, qualche anno fa, José de Hérédia, il poeta sapiente dei *Trophées*, con ben giustificato entusiasmo, scriveva: « Au contraire de « la plus part des peintres, il ne s'est jamais servi de « la photographie. Son œil, le plus parfait des ob- « jectifs, lui suffit. Il a le croquis instantané. Nul « ne sait mieux présenter un personnage, détailler « les accidents, les nuances les plus caractéristiques « de la physionomie, de la forme et du costume.

VIERGE — DALL' « HISTOIRE DE FRANCE » DI J. MICHELET.

VIERGE:
DA « LE CABARET DES TROIS VERTUS ».

VIERGE:
DA « LE CABARET DES TROIS VERTUS ».

VIERGE — DAL « PABLO DE SEGOVIA » DI FR. QUEVEDO.

VIERGE — DALL' « IMAGE » (1895).

« Il sait créer un type. Nul, d'autre part, n'a su « voir plus largement. Dans un dessin de quelques « centimètres il donne l'illusion de la foule innom- « brable et grouillante, des architectures déme- « surées, des immenses espaces, des perspectives « infinies. »

*
* *

Fra i lavori progettati ed anche iniziati da Daniel Urrabieta Vierge, oltre ad un'illustrazione della *Rôtisserie de la Reine Pédauque*, uno dei libri più deliziosi del sottile maestro d'ironia che è Anatole France, vi era l'illustrazione di *Don Chisciotte della Mancia,* ordinatagli, se male non ricordo, da un editore americano. Egli, che, benchè amasse molto la Francia, sua patria adottiva, a cui doveva gloria e ricchezza, serbava pur sempre una tenerezza filiale ed un'ammirazione entusiastica per la sua Spagna e che nulla preferiva all'evocarne i tipi caratteristici ed i paesaggi assolati, mercè i bianchi luminosi, i grigi di delicata morbidezza e le impareggiabili macchie nere dei suoi acquerelli, fu felice oltremodo dell'ordinazione venutagli dall'America e, malgrado il sempre precario stato della sua salute, non si peritò di affrontare un viaggio a piccole tappe attraverso la regione, in cui la storia eroicomica dello sfortunato Cavaliere dalla triste figura si svolge, dalle pianure aride e polverose della Mancia alle rocciose montagne della Sierra Morena. Da questo viaggio egli riportò tutta una collezione dei soliti suoi taccuini e cento e ventidue degli schizzi contenuti in essi furono pubblicati in un volume edito dall'Hachette, dal titolo *Au pays de Don Quichotte* e dal testo graziosamente scritto dal Jaccaci. È stata mai completata dal Vierge l'illustrazione del capolavoro di Cervantes, che niuno poteva illustrare meglio di lui? Io, a dire il vero, non ne ho più sentito parlare, ma voglio sperare di sì, chè troppo sarebbe triste se egli si fosse spento senza avere potuto compiere, in mezzo ad uno sparpagliamento di lavoro davvero colossale, l'opera che più gli stava a cuore!

VITTORIO PICA.

DANIEL VIERGE NEL SUO STUDIO.

NOTE SCIENTIFICHE: IL RADIO.

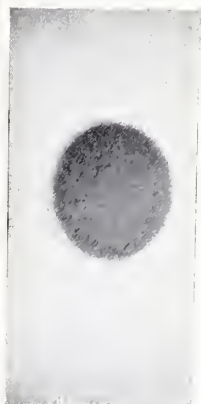



FIG. 1.

Si è tanto parlato del radio, e così fuor di posto e fuor di misura, e tante se ne son dette da scienziati, pseudo-scienziati, scrittori e scrittorelli di effemeridi, giornalisti, cultori apocrifi d'ogni ramo dello scibile, che alla più parte dei profani riesce ormai difficile il raccapezzarsi, e qualcuno di loro sarebbe tentato di concluderne che, da quando è stato scoperto il radio — questo nuovo corpo perpetuamente luminoso — molte cose e molti cervelli sono piombati nell'oscurità. A vederci chiaro non c'è, secondo me, che un mezzo: quello di starsene ai fatti, lasciando da banda i preconcetti e le ipotesi, perchè gli uni non menano a nulla — tranne che ai pentimenti, alle *errata-corrige*, ai postumi *mea culpa* — e le altre sono, per il momento che corre, alquanto campate in aria: starsene ai fatti, e tra questi ai meglio accertati, in fino a quando o un' intuizione geniale o una nuova scoperta non avranno collocato le leggi della radioattività della materia nel novero delle cose che non ammettono dubbi o controversie, come le leggi della gravità formulate da

> .... chi vide
> Sotto l'etereo padiglion rotarsi
> Più mondi, e il Sole irradiarli immoto.

Starsene ai fatti, dunque: registrarli, *verbalizzarli*, salvo a spiegarli poi. E i fatti son questi ch'io verrò dicendo, con la maggior brevità, per i lettori dell'*Emporium*, ch' è pure una rivista di scienze e non ama trascurarle. Ma prima ho il dovere di dichiarare che io raccolgo osservazioni, particolari, notizie, e talvolta brani, da una conferenza tenuta recentemente a Napoli (nel salone di quell'Arcivescovado, davanti a circa seicento persone), che mi parve una delle più limpide e più complete esposizioni, che siano state fatte finora, degli studii e ricerche intorno al radio; ch'ebbe carattere di avvenimento scientifico e procurò molti applausi e grande onore al conferenziere prof. Sac. Luigi d'Aquino, cui l'abito talare, come a molt'altri valorosi, su l'esempio illustre del Padre Secchi, non è impedimento, è anzi incitazione a liberamente percorrere i cammini ardui della scienza.

*
* *

Un po' di storia, a tratti rapidissimi, o meglio, alcune date, innanzi tutto.

Nell'anno 1880, i tubi di Crookes, i raggi *catodici* iniziano quel periodo d'indagini e di portenti fisico-chimici che ha messo capo alla scoperta del radio: indagini, portenti fra i quali corre un legame inscindibile, come fra gli anelli di una ideale saldissima catena. Raggi *catodici* — lo dico di passata e solo a chi quest'argomento *nec a limine salutavit* — sono i raggi emessi dal catodo in un tubo di vetro posto sotto l'azione d'un rocchetto di Rumkorff e di cui l'aria sia portata alla massima rarefazione. Se la pressione dell'aria nel tubo è uguale a quella dell'atmosfera, si ha la scintilla elettrica; se è estremamente rarefatta, si ha la produzione dei raggi catodici, i quali eccitano la fosforescenza delle pareti del tubo e spandono una luce verdognola.

Dopo questa scoperta del Crookes — (ecco un nome glorioso che i cosiddetti *spiritisti* o *spiritualisti* ripetono con orgoglio, sventolandolo come un vessillo di vittoria contra i lor nemici, perchè egli, il Crookes, ha studiato i fenomeni spiritici e ci crede: ecco un nome, dunque, che dovrebbe consigliare la maggior prudenza, così ai troppo facili credenti come agli scettici ostinati) — dopo la scoperta del Crookes, io dicevo, cioè nel 1895, Röntgen scopre i raggi X. Questi raggi egli li ha trovati studiando i tubi di Crookes, che poi modifica col mettere un ostacolo (*anticatodo*) innanzi alla parete di vetro percossa dai raggi catodici. Così egli ottiene quelle meraviglie che ormai tutti conoscono.

Seguirono alla scoperta di Röntgen — secondo

anello della catena portentosa — altre molte ricerche tendenti ad indagare se la fosforescenza ordinaria fosse accompagnata da emissione di raggi X. Non posso dilungarmi intorno ad esse; ricordo solo le esperienze dell'Henry e del Niewenglowsky, i quali affermarono l'uno che il solfuro di zinco, l'altro che il solfuro di calcio fosforescenti, agivano attraverso la carta nera e impressionavano una lastra fotografica come i raggi Röntgen.

Queste esperienze volle ritentare il Becquerel, adoperando invece il solfato doppio di uranio e di potassio ed eccitandone coi raggi solari la fluorescenza. Egli soleva avvolgere la lastra fotografica nella carta nera, porvi sopra il doppio solfato ed esporre il tutto alla luce solare. Ora avvenne che in alcuni giorni il tempo fu burrascoso; ciò malgrado, il Becquerel sviluppò la lastra fotografica, e questa apparve ugualmente impressionata. Comprese così che la fosforescenza era estranea all'effetto — e scoprì i raggi *uranici* — l'anno 1896.

Qui cominciano le esperienze dei coniugi Pietro e Sklodowska Curie, i quali vi spesero attorno enormi fatiche e n'ebbero, in compenso, il premio Nobel per la Chimica e la celebrità e la riconoscenza mondiali. Essi scoprirono dapprima che le proprietà radioattive dell'uranio non eran solitarie: le aveva anche un altro corpo affine, il torio; e poi, incoraggiati, investigarono — specie la signora Curie — tutti i metalli e metalloidi, dai più comuni ai più rari e un gran numero di rocce e di minerali.

In queste investigazioni, la signora Curie osservò che alcuni minerali composti di torio e di uranio o di rame e di uranio apparivano più intensamente radioattivi dell'uranio puro e semplice. Divinò allora che, oltre l'uranio, esistesse in quei minerali un altro corpo, non ancora isolato. E lo scoprì, l'anno 1898, e lo chiamò *polonio*, dalla sua patria. L'anno medesimo, proseguendo le fortunate ricerche, i coniugi Curie e il signor Bémont riuscirono ad estrarre dalla *pechblenda*, minerale di Boemia, un corpo in cui riconobbero la maggior potenza radioattiva, circa 100 mila volte quella dell'uranio, e lo chiamarono *radio*.

Non parlo, per amore di brevità, di altri corpi, come l'*attinio*, scoperti di poi e più o meno radioattivi.

*
* *

Che cosa è, dunque, il radio e quali sono le sue proprietà? Nell'enunciarle, io cercherò sfrondare il mio discorso di molti particolari scientifici, ch'ebbero sviluppo ampiissimo nella conferenza del prof. d'Aquino. Mi avvarrò invece delle radiografie che l'illustrarono con proiezioni eseguite da un mio intimo amico, dilettante fotografo napoletano.

Il radio è un corpo semplice o indecomposto, come l'ossigeno, l'idrogeno, l'azoto, il carbonio, il ferro, il rame, ecc. e come un gran numero di altri corpi più rari, quali l'argon, il neon, il kripton, lo xenon, nuovi elementi dell'aria. Un tempo fu creduto, e la credenza ebbe tradizione secolare, che gli elementi fossero quattro: la terra, l'acqua, l'aria e il fuoco; ma poi la chimica, urtando non senza fatica contro quella tradizione e scuotendola dalle malferme fondamenta, ha moltiplicati i corpi semplici, che oggi si contano a circa un centinaio.

Le proprietà del radio son queste. Il radio, come tutti i suoi composti, dà luce, calore, elettricità, un gas designato col nome generico di emanazione e *raggi secondarii*.

La luce del radio è debole e però si vede solo nell'oscurità; ha la tinta della luce emessa dalla lucciola, quel piccolissimo insetto luminoso che trilla nelle tiepide sere d'estate su le vie di campagna.

Essa ha tutte le proprietà della luce ordinaria: si vede in uno specchio; devia passando attraverso una lente. Conservato il radio anche per parecchi anni nell'oscurità, la sua luce non si indebolisce mai.

Inoltre il radio emana continuamente e costantemente calore. Si è calcolato che un gramma di bromuro di radio, preparato da parecchi mesi, in un' ora dà circa 80 calorie e può fondere quindi, in un' ora, una quantità di ghiaccio uguale al proprio peso. Una curiosa esperienza che mette in evidenza la emanazione di calore del radio è stata ideata dai coniugi Curie, che hanno potuto far bollire dei gas liquefatti a temperatura molto bassa.

Ma quel che più interessa nel radio sono i raggi elettrici oscuri, che esso emette. Sono questi che attraversano la carta nera che avvolge una lastra fotografica e vanno ad impressionarla come se fossero raggi luminosi: ciò che nessuna luce ordinaria è capace di fare. A seconda quindi dell'impressione fatta sulla lastra fotografica in quelle condizioni si deducono facilmente le leggi dei raggi elettrici.

*
* *

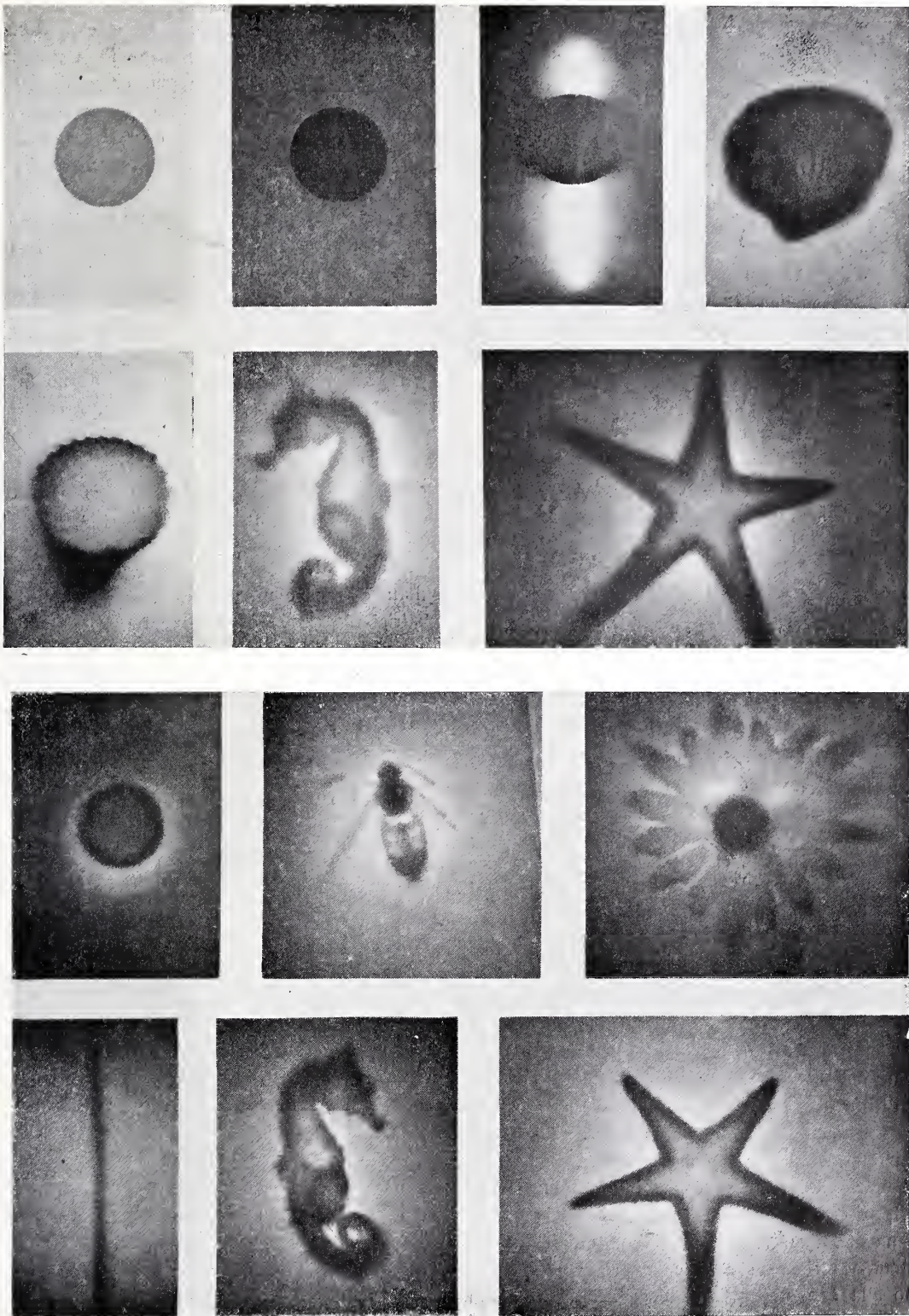
E qui mi sia lecita una breve digressione in lode della Fotografia. Caduta nelle mani dei mestieranti di bottega, questa che Arago chiamava la più bella

RADIOGRAFIE.

FIG. 2.

scoperta del secolo XIX parve aver perduto ogni prestigio, ogni dignità, quasi ogni carattere di trovato scientifico. Ma ecco che lo studio della radioattività ne rivendica le sorti e la risolleva dal discredito in che l'abituale ingiustizia e ingratitudine degli uomini l'avevano gettata. Voi l'avete veduto. Senza la gelatina sensibile, i portenti dei raggi X non avrebbero un substrato permanente e non sarebbero fissati in maniera incancellabile. E nelle esperienze di Becquerel, è la lastra fotografica che rivela allo scienziato attonito l'esistenza dei nuovi raggi, i quali rischiareranno poi la via agli esploratori della natura ignota e prepareranno una grande conquista. Infine, l'impercettibile e pur così energico lavorio del radio, che attraversa e penetra fino i metalli, svanirebbe, senza la fotografia, ai nostri occhi mortali e non ci offrirebbe quelle inattese visioni che ora tanto ci stupiscono. Ben può dirsi adunque che essa ha vinto le speranze dei suoi inventori e ha di gran lunga *dépassé les promesses de la science*. Nè parlo dei progressi della fotografia e dei suoi derivati nel campo artistico, dal quale si tentò discacciarla, negandole fino il titolo di arte e il diritto alla proprietà artistica, di cui si vanta e fruisce anche l'ultimo imbrattatele. Guardate i giornali illustrati di cinquant'anni fa e.... guardate l'*Emporium*. Ricordate pure che fatiche e che stento per riprodurre e diffondere i capolavori di che l'arte italiana del Rinascimento ci aveva colmati. Luigi Calamatta incisore studiò e lavorò vent'anni intorno alla *Lisa* di Leonardo e sei anni il Morghen alla *Trasfigurazione* di Raffaello. Pur questo celeberrimo artefice non isfuggì alla taccia di aver sovrapposto il proprio stile allo stile di Raffaello. La fotografia, che ha scoperto delle nuove figure negli affreschi di Michelangelo, come delle nuove stelle nel cielo, e alla cui opera bastano pochi secondi, non può temere un rimprovero simile, di avere, cioè, trasfigurato la *Trasfigurazione*. Essa non aveva che un difetto — e l'isocromatismo lo ha vinto; non le manca che un pregio, la riproduzione *diretta* dei colori, e il tempo — io ne ho fede — glielo conquisterà.

* * *

Torno all'argomento.

I raggi elettrici del radio si propagano in linea retta, come il prof. d'Aquino dimostrò con le due radiografie che riproduciamo (fig. 1, 2). La prima è stata ottenuta ponendo per tre ore una lira al di sopra della lastra fotografica avvolta di carta rossa e nera, e al di sopra della lira, secondo un diametro di essa, un tubetto cilindrico di vetro contenente del radio. L'impressione, essendo risultata ellittica e non circolare, dimostra che i raggi elettrici si propagano in linea retta.

Così pure l'altra radiografia è stata ottenuta ponendo su la lastra avvolta di carta rossa e nera una piccola stella di mare, e sopra, alla distanza di un centimetro, per *due ore*, una piccola massa

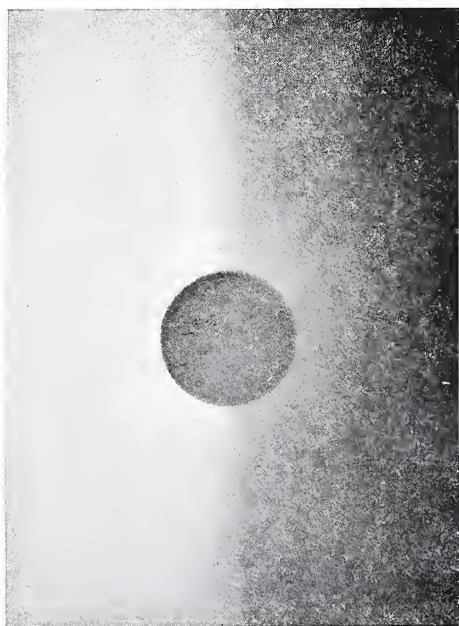



FIG. 3.

di radio. L'immagine, come del resto in tutte le radiografie seguenti, mostra dei pennacchi di ombra, e l'ombra dimostra la propagazione rettilinea dei raggi elettrici.

La radiografia che segue (fig. 3) dimostra inoltre che i raggi elettrici traversando il vetro non si rifrangono, cioè non cambiano direzione. Il prof. d'Aquino l'ha ottenuta ponendo su la solita lastra sensibile avvolta di carta rossa e nera una lira, e sopra la metà di essa un prisma di vetro *flint*, ed ancora più su una piccola massa di radio, in guisa che i raggi elettrici emananti dal radio, in parte traversando il prisma ed in parte direttamente, colpivano la lira ed attraverso la carta rossa e nera la lastra fotografica. Se fosse avvenuta una deviazione nei raggi, l'immagine della lira doveva risultare spezzata e non intera come si osserva. Il vetro ha assorbito parte dei raggi elettrici e dà un' impressione scura: i punti bianchi che si vedono sulla radiografia corrispondono a bollicine d'aria in esso contenute.

È molto facile dividere i raggi elettrici del radio. Come un raggio di luce bianca, traversando un prisma od una goccia di acqua, si divide nei sette colori dell'arcobaleno, così i raggi elettrici — posto il radio in un capo elettrico o magnetico assai intenso — si dividono in tre categorie, cioè in raggi α, β, γ, *alfa, beta, gamma*, come è indicato nella seguente incisione:

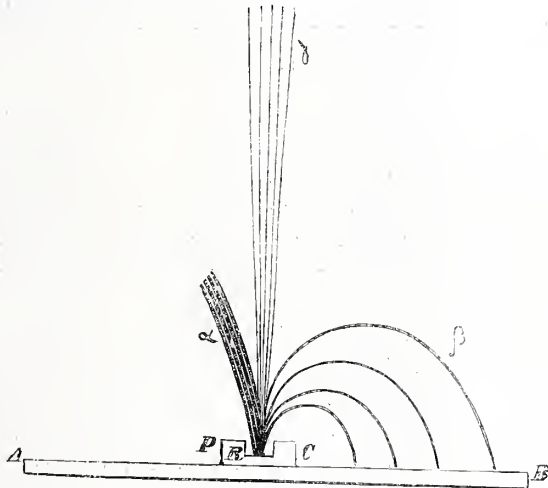



FIG. 4.

I primi sono deviati in un senso; i secondi in senso opposto; i terzi niente deviati. I primi sono analoghi ai cosiddetti raggi canali; i secondi ai raggi catodici; i terzi ai raggi di Röntgen dei tubi di Crookes.

FIG. 5.

Le due radiografie che seguono (fig. 5, 6) mostrano entrambe un *cavalluccio marino* ottenuto col solito mezzo; però nel secondo, il radio era collocato tra i poli di una macchina elettrica potente. La maggior precisione della seconda radiografia mostra che alcuni raggi meno precisi sulla lastra sono stati deviati.

I raggi α sono pochissimo penetranti; i β un poco di più; i γ assaissimo. Così nella radiografia

FIG. 6.

FIG. 7.

che segue (fig. 7) si vede che i raggi elettrici hanno traversato in parte assai più ed in parte meno lo spessore dell'argento. Ed ancora nell'altra radiografia (fig. 8) i raggi hanno attraversato una stella di mare, poi una massa di bambagia, poi il fondo

FIG. 8.

di una scatola di legno e finalmente la carta rossa e nera!

I raggi elettrici rendono l'aria conduttrice dell'elettricità, ed infatti scaricano un elettroscopio caricato precedentemente; eccitano la fosforescenza del cianuro di bario, di potassio ecc., la *scintillazione* nel solfuro di zinco.

Essi esercitano pure svariate azioni fisiologiche, come su la pelle tutte le fasi di una bruciatura, su l'occhio chiuso un bagliore, sui centri nervosi di piccoli animali la morte.

Il prof. d'Aquino ha fatto agire su la *Sfinge del Ribiera*, che segue radiografata (fig. 9), il radio attraverso un tubetto di vetro, ed ha osservato immediatamente un periodo di torpore, durato per qualche giorno e seguito dalla morte.

FIG. 9.

Oltre tutto questo ben di Dio, il radio emette ancora un gas tenuissimo (*emanazione*), che passa sollecitamente per fessure o pori, e rende temporaneamente radioattivi i corpi coi quali giunge a contatto.

Questa emanazione si trasforma in una terza sostanza che si chiama l'*elio*.

I raggi secondarii, infine, non sono ancora bene studiati, ma il prof. d'Aquino li ha messi in evidenza con una radiografia (fig. 10) dell'acqua, ottenuta così: il tubicino contenente radio fu messo per alcun tempo in un bicchiere di vetro contenente circa un dito di acqua. Poi, tolto il radio, si pose il bicchiere su una lastra fotografica, rivestita, come di consueto, del doppio involucro

di carta rossa e nera. L'acqua essendo diventata radioattiva, si ebbe questa mirabile radiografia, nella quale si vede spiccatamente disegnato il fondo del bicchiere.

* * *

Credo così aver mantenuta la mia promessa: ho parlato del radio con la maggiore brevità e semplicità, senza preconcetti, senza esagerazioni, senza astruserie, lasciando da banda le ipotesi, così quelle che tendono a demolire il passato, a buttar giù, d'un colpo e *ab imis* i secolari edifici che la scienza eresse su solide fondamenta, credute saldissime e incrollabili, come quelle altre le quali mirano a ipotecare, con troppa fretta, i suoi futuri dominii e le sue conquiste future.

DOCTOR ALIENUS.

FIG. 10.

MISCELLANEA

UN QUADRO SCONOSCIUTO DI SIMONE MARTINI.

La *casa dell'arte* — come con epiteto geniale fu chiamata la meravigliosa galleria che appartenne un tempo ai principi Borghese e che da due anni è di proprietà nazionale — conta da pochi giorni un capolavoro di più: un'opera di Simone Martini, l'amico del Petrarca, il pittore di madonna Laura, il più gentile dei maestri senesi del sec. XIV [1].

SIMONE MARTINI — PARTICOLARE DELL'AFFRESCO « LA VERGINE COL BAMBINO E SANTI ». SIENA — PALAZZO COMUNALE. (Fot. Alinari).

Dall'alto delle pareti fastosamente decorate le nobili tele e le tavole insigni della storica collezione, raccolta in pochi lustri dall' avido amore del cardinale Scipione e de' suoi successori, e poi non più accresciuta per tanto e tanto tempo, avranno guardato con stupore l'intrusa che osava venire a prender posto nella loro famiglia e a richiamare sopra di sè parte dell'ammirazione onde da secoli sono fatte oggetto da quanti hanno culto e sentimento d'arte; poi avranno subìto anch'esse il fascino della dolce e modesta Madonnina sorridente tra l'oro e avranno riconosciuta meritevole la nuova venuta di ospitalità della *casa dell'arte*. E degna era essa, invero, di trovarvi accoglienza, perchè di Simone Martini, del grande caposcuola senese che seppe fondere il potente bizantinismo ieratico di Duccio in un'armonia quattrocentesca di linee e colori, dando all'arte patria maggiore umanità, eleganza e intimità, quasi nulla conservano le raccolte romane [1], e l'opera testè acquisita alle collezioni dello Stato può da sola essere indice del grado d'arte al quale pervenne il maestro.

Chi abbia anche poca familiarità con le opere del Trecento senese non stenterà a riconoscere nel quadro le forme, il sentimento e il colore proprii del nostro Simone, tuttavia avvertirà, come avvertimmo noi, che il maestro vi appare, nel modo come è reso il modellato, nel modo come sono costruite le forme, nel tipo del Putto, più attento osservatore del vero, più penetrato di sentimento moderno, quasi diremmo, più evoluto.

Con atto pieno di grazia reclina la Vergine il capo pensoso fino quasi a sfiorare i riccioli biondi del Figlio, che ella sorregge con la sinistra, mentre con la destra sembra proteggerlo dal pericolo d'un movimento improvviso. Le scende dal capo e le avvolge tutto il corpo un manto di colore turchino acceso, temperato, secondo il costume di Simone, da velature verdastre: verdi sono i risvolti, d' oro

[1] Simone Martini, o, meglio, Simone figlio di Martino da Siena, nacque intorno al 1284, ma le prime zitonie documentarie che si hanno di lui non sono anteriori al 1320: si sa però che nel 1315 dipingeva la grande *Maestà* della sala *delle balestre* nel Palazzo Pubblico della sua città. Fu creduto dal Vasari fratello del pittore Lippo di Memmo di Filipuccio, di cui era invece cognato per averne sposato la sorella Giovanna di Memmo, e, per l'errore del Vasari, è conosciuto ancora ai nostri giorni più col nome di Simone Memmi che con quello di Simone Martini. Morì nel 1344 in Avignone. Le opere più note di lui sono il grande affresco sopra ricordato, le pitture della cappella di S. Martino in S. Francesco d'Assisi, alcuni degli affreschi del palazzo papale in Avignone, la famosa *Annunciazione* degli Uffizî ecc.

[1] Due quadretti portano, in Roma, il nome del Martini e tutti e due sono in luoghi poco accessibili agli studiosi: nel Museo Cristiano Vaticano una mezza figura di Cristo benedicente, e presso il Conte Stroganoff una minuscola Madonnina su cuoio, forse un frammento di *Annunciazione*, che figura ora alla mostra di Siena. Inoltre, nell'Archivio Capitolare di S. Pietro in Vaticano si conserva un codice contenente la storia di S. Giorgio e ornato di stupende miniature che furono con ragione attribuite al Martini.

SIMONE MARTINI :

La Vergine col Bambino.

R. GALLERIA BORGHESE, ROMA.

le orlature graffite a formelle geometriche, d'oro le tracce della larga fibula che le aggraffava il manto sul petto e che ora è caduta. La tunica è di colore rosso rubino tutta arabescata d'oro. Di toni assai più attenuati è il manto del Putto sul quale dovette esercitarsi, purtroppo, la insana manìa di ripulimenti di un qualche antico proprietario del dipinto. Tessuta di giallo canarino e di oro appare la stoffa del manto su cui si disegnano graffite le pieghe, un tempo cosparse di vivaci ombreggiature palombine che oggi sono quasi del tutto perdute, per modo che in molti luoghi è restata scoperta fino la preparazione rossa dell'oro. Ma fortunatamente la stessa rovina non si è estesa alla tunica celeste chiaro con ombreggiature purpuree, e sopra tutto al volto del Putto, che è la cosa più mirabile del dipinto e che prova come lo spirito di Simone fosse aperto a sentire la natura e la sua mano pronta a renderla con fedeltà e con freschezza.

Mentre nella figura della Madonna si mostra ancor ligio alla tradizione e non riesce a liberarsi da certo arcaismo di forme scolastiche, il pittore ha qui rappresentato un Putto scevro di qualsiasi convenzionalità; non il solito Bambino macilento e quasi rachitico, ma un fanciullo vivo, di carne e di sangue, dalle guancie pienotte e rubiconde, dagli occhioni neri pieni di sorrisi, dalla piccola bocca rossa come una fragola matura: un bel contadinello sano e forte delle sue colline, un vero dominatore di menti e di cuori che siede sicuro sul braccio della Madre come sopra un trono gemmato e che è consapevole di tutta la forza che emana dal suo ammonimento ai fedeli: *Io sono la via, la verità, la vita* [1].

La tavola è una smagliante sinfonia d'oro: d'oro caldo sono il fondo, i nimbi finemente graffiti, la decorazione di pastiglia che limita superiormente il quadro, e dal fondo l'oro sembra sprizzare scintille sulle vesti, accendere fiamme su i volti, avvolgere di una luce calda la pittura, armonizzando in una gloria di sole tutte le tinte di una tavolozza vigorosissima che ha la lucentezza e la profondità di toni dello smalto.

Ma Simone non si mostra in questa pittura soltanto un fortissimo coloritore e un'anima ricca di grazia e di sentimento; si mostra sapiente costruttore di forme, ansioso di conquistare, per quanto può, la perfezione della linea. Si osservi, per esempio, il modo come il pittore ha disegnato le mani: si vedrà come il contorno del palmo della mano e quello delle dita si scostino in qualche punto dal segno ch'esso aveva tracciato da prima; prova evidente che, tornata la tavola dall'artista che l'aveva dorata, il pittore, non più contento del primo disegno, si fermava a modificarlo, a costo di lasciar scoperte di colore alcune zone, pur di raggiungere la linea più perfetta. E così dipinge alla Vergine mani proporzionate, agili, vive, cui non nuoce la larghezza un po' accentuata del polso. La stessa ragione lo porta, nel colorire il manto della Vergine, ad allargare, sebbene già compiute la doratura del fondo e la graffitura dei nimbi, il lembo che va dalla spalla alla nuca. Ed egli aggiunge al manto una striscia, visibile anche nella fotografia per il trasparire del fondo, senza preoccuparsi che essa si sovrapponga all'oro e alla graffitura, pur di dare maggiore eleganza alla linea della nuca e togliere rigidità a quella della spalla [1].

Non tralasceremo inoltre di notare anche in questa pittura alcuni tratti caratteristici del maestro; il suo segno nitido e tagliente da miniatore o da ageminatore nei contorni delle dita, della bocca, delle coane, degli occhi, nella spirale del cartoccio della cartella; il suo modo di fare i capelli della Vergine, fini come strie d'oro filato; l'orecchio attaccato troppo in alto; il naso lungo, aquilino; la bocca piccola; il chiaroscuro morbidissimo; infine i riccioli biondi del Putto, aggrovigliati come serpentelli e simili a quelli del Gesù della tavoletta di Liverpool che in tanti elementi presenta affinità con questa della Borghese.

La nostra tavola misura m. 0.80 × m. 0.45 e forse formava la parte centrale di un trittico. Nulla purtroppo siamo in grado di dire della sua storia all'infuori di questo: che il quadro, acquistato presso un privato a Napoli, proveniva dall'Abruzzo dove era conservato da anni e anni presso una antica famiglia di Chieti. Da chi lo ebbe questa? Per qual luogo e in che tempo il quadro fu dipinto? Ecco altrettante incognite per noi. Quanto all'epoca, per altro, non crederemmo d'andare lontano dal vero affermando che la nostra Madonna dovette essere un'opera giovanile dell'artista, dipinta intorno al tempo in cui Simone rifaceva una parte del famoso affresco della Sala del Gran Consiglio nel palazzo pubblico di Siena: le identiche forme e lo stesso sentimento della natura ci sembra di scorgere nel nostro Putto e in quello della pittura a fresco citata, nella quale molto probabilmente il Bambino è tra le figure rifatte più tardi (1321) dal nostro Simone.

* * *

Nell'anno in cui l'Italia festeggia il centenario del Petrarca la compera del quadro di Simone Mar-

[1] Queste sono le parole scritte in caratteri minuscoli gotico-umanistici nella prima linea della cartella che il Putto tiene spiegata. Le prime *Ego ſum uia ueritas*.... si leggono distintamente; seguono un segno di abbreviazione del nesso *et* e quindi altre lettere che crediamo debbano essere interpretate: *uita*. Dopo questa parola ci sembra di scorgere altre tre lettere *ett'* seguite da un segno di abbreviazione per sospensione. Propenderemmo perciò a leggere *Ego ſum uia ueritas et uita etterna*. Nella seconda linea si scorgono distintamente le parole del *Cantico: Ego flos ca*[*m*]*pi* che vanno certo riferite alla Vergine. A proposito delle iscrizioni del quadro ricorderemo che, inferiormente, sotto il gruppo della Vergine e del Putto e scritto in lettere maiuscole gotiche graffite su l'oro: .... AIA GRACIA PLENA.

[1] Non è possibile di congetturare che la striscia di manto aggiunta sia opera di qualche restauratore, essendo essa dipinta evidentemente con la stessa pasta di colore, che appare leggermente diversa soltanto perchè in quella striscia è sovrapposta a uno strato d'oro che le aggiunge calore.

tini, che fu amico, e, più che amico, fratello, del cantore di Laura, acquista una singolare significazione. È, nello stesso tempo, un tributo di omaggio al grande artista e al poeta che ne fu ammiratore e lo esaltò con Giotto sopra gli altri pittori del tempo suo [1].

Il Petrarca aveva potuto giudicare il valore dell'artista alla corte papale d'Avignone, dove Simone si era recato col fratello Donato al principio del 1339 a dipingere nel palazzo pontificio quegli affreschi che Giotto, morto due anni prima, non aveva potuto eseguire. E allo squisito miniatore di Siena il Petrarca commetteva il ritratto di Laura, quel ritratto che tanto doveva incantare gli occhi innamorati del poeta da ispirargli il famoso sonetto:

Per mirar Policleto a prova fiso,
Con gli altri ch'ebber fama di quell'arte,
Mill'anni, non vedrian la minor parte
Della beltà, che m'ave il cor conquiso.
Ma certo il mio Simon fu in Paradiso,
Onde questa gentil donna si parte;
Ivi la vide e la ritrasse in carte,
Per far fede qua giù del suo bel viso.
L'opra fu ben di quelle che nel cielo
Si ponno imaginar, non qui fra noi,
Ove le membra fanno a l'alma velo.
Cortesia fè; nè la potea far poi
Che fu disceso a provar caldo e gelo,
E del mortal sentiron gli occhi suoi.

e l'altro (LVIII) che incomincia:

Quando giunse a Simon l'alto concetto

Nè questi versi sono il solo documento della stima che il poeta nutriva per l'artista e dell'affetto che li avvinceva; ma è noto come il Petrarca spesso abbia ricordato ne' suoi scritti il Martini, al quale doveva poi tributare l'elogio massimo nei due versi scritti di proprio pugno sotto la miniatura eseguita dal pittore nel *Virgilio* che è oggi all'Ambrosiana:

Mantua Virgilium qui talia camina finxit
Sena tulit Symonem digito qui talia pinxit.

Singolare omaggio del più grande poeta al più grande artista del tempo!

Doppiamente fortunato e opportuno è stato dunque l'acquisto della pittura compiuto dalla Galleria Borghese, la quale rimettendo in onore il maestro a Roma ha portato indirettamente il suo contributo alle feste petrarchesche. D' altra parte la famosa galleria romana, come tutte le raccolte formatesi alla fine del cinquecento e nel secolo seguente, è essenzialmente una collezione d' opere cinquecentesche e seicentesche: poche sono le pitture del sec. XV che vi si conservano, nessuna del secolo XIV. Il quadro ora entrato a far parte della storica collezione incomincia a colmare la lacuna e vi rappresenta quel secolo e, in particolare, quella scuola artistica che esercitarono azione così efficace sul rinnovamento della pittura nel sec. XV. Degnamente li rappresenta; perchè il pittore che ha dipinto il Bambino della nostra tavola è un artista che già precorre il quattrocento coi suoi fanciulli paffuti e giocondi, ricchi di forza e materiati di grazia, è un pittore che sente nell' aria i fremiti dell' arte nuova e sembra già illuminato dai primi bagliori di due astri che sono per sorgere sul cielo dell'arte: Gentile da Fabriano e Filippo Lippi.

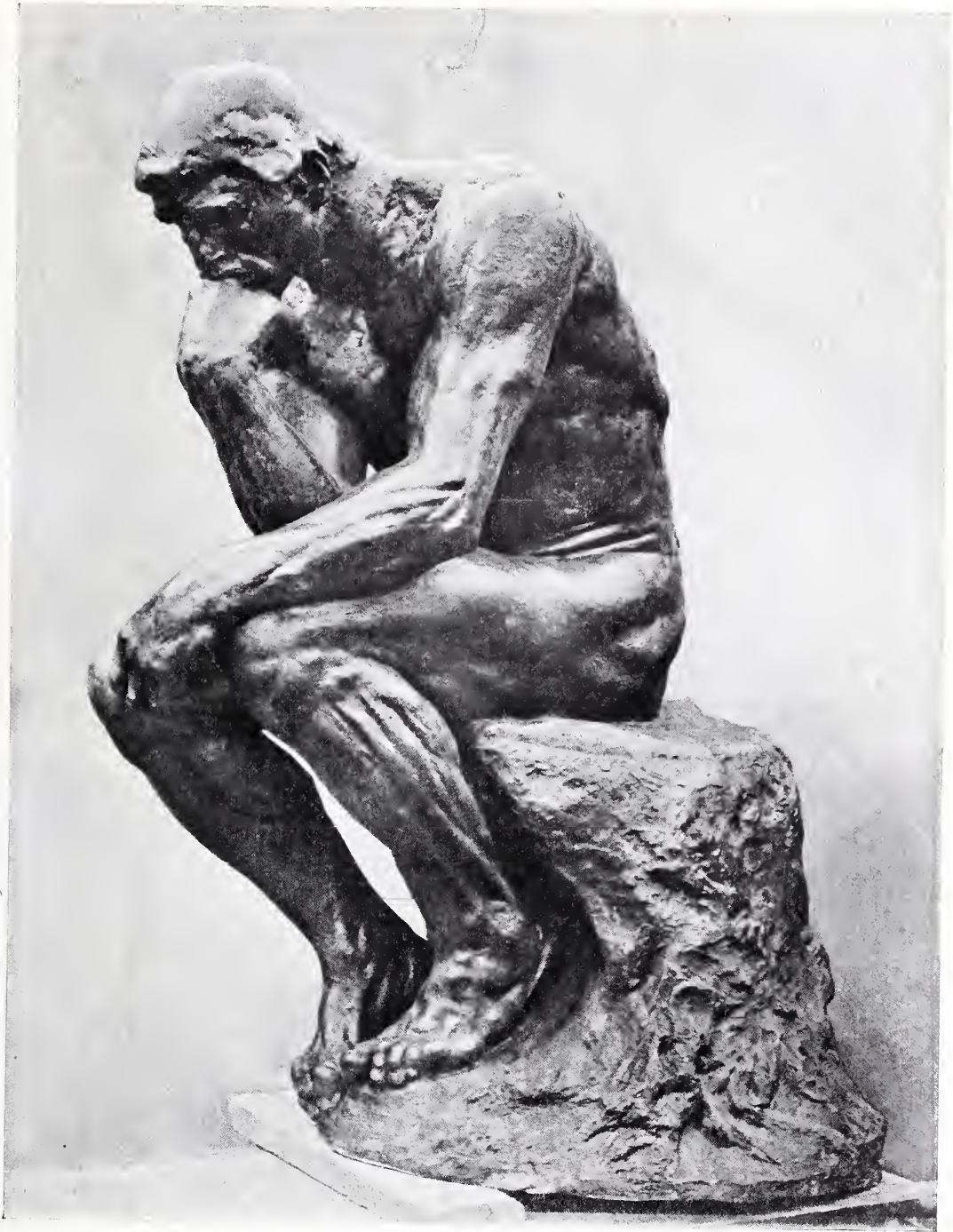
Ettore Modigliani.

[1] « ..... Duos ego novi pictores egregios nec formosos, Iottum, florentinum civem cuius inter modernos fama ingens est et Simonem senensem. Novi scultores aliquot, sed minori famae..... ». Franc. Petr., *Famil. Epist.*, Lib. V, epist. XVII.

« IL PENSATORE » D'AUGUSTE RODIN.

Riproduciamo, col cortese consenso del fotografo Bulloz di Parigi, la statua davvero stupenda che, col titolo michelangiolesco di *Il Pensatore*, ha esposto testè nel *Salon de la Société Nationale des Beaux-Arts* Auguste Rodin, suscitando fra gli artisti e gli amatori d' arte tale scoppio d' entusiasmo che è stata aperta una sottoscrizione pubblica per farne omaggio al popolo di Parigi e metterla nel bel mezzo di una delle piazze della metropoli francese. Ecco le parole, vibranti di ammirazione, con cui Gabriel Mourey ne discorre nella sua bella rivista *Les arts de la vie:*

« La sensation du chef-d'oeuvre accompli, définitif, « incontestable, absolu, immortel, on peut, en toute « assurance, l'éprouver cette année devant le *Penseur* de Rodin. Nul, cette fois, n'a ri, n'a haussé « les épaules; tout le monde a été vaincu, désarmé, « ébloui par la formidable beauté de ce bronze. »

Noi, che fin dalla prim'ora ci siamo affermati ammiratori convinti del genio possente dello scultore francese e che vivacemente l'abbiamo difeso dalle grette censure e dalle sciocche ilarità che hanno accolto le sue opere arditamente novatrici quando egli si è presentato per le prime volte in Italia, non possiamo che applaudire di lontano, con convinto fervore, alla nobile iniziativa dei Mourey, dei Geffroy, dei Marx per far sorgere nel centro di Parigi questa mirabile figura bronzea del Rodin, che, ideata parecchi anni fa, per essere posta al sommo della famosa *Porte de l'Enfer*, è stata adesso da lui rinnovata ed amplificata in modo da potere simbolizzare, siccome giustamente è stato osservato, la gloria di pensare e l' orgoglio di essere un uomo. Ma mentre applaudiamo a tale iniziativa e ci congratuliamo coi promotori, che, in breve tempo, hanno raccolto per essa una somma rilevante, non possiamo non pensare con tristezza che, in una città ricca e prospera come Milano, non si sia riusciti a raccogliere neppure la decima parte della somma necessaria ad offrire, secondo la proposta dell' *Idea liberale*, al Museo civico d'arte moderna una tela di quel Giovanni Segantini, che in questi giorni trionfa, ancora una volta, all' estero, nella mostra italiana di belle arti di Londra!

AUGUSTE RODIN — IL PENSATORE.

(Col gentile permesso di J. E. Bulloz, unico fotografo autorizzato delle opere di Rodin).

ESPOSIZIONE DI PREVIATI E D'ALTRI ARTISTI.

Il noto negoziante di quadri di Milano Alberto Grubicy ha avuto l'eccellente idea di seguire l'esempio dei Durand-Ruel e dei maggiori negozianti di quadri stranieri e di fare, nella sua Galleria d'arte moderna di Piazza Castello, delle periodiche mostre individuali di uno o più artisti contemporanei. Dopo aver incominciato col presentare al pubblico milanese il grandioso trittico *La Vita - La Natura - La Morte* ed altre possenti tele di Segantini ed una piccola collezione di squisiti acquerelli di Cremona, ecco che, in una seconda esposizione, ci presenta una serie svariata di quadri ad olio, di pastelli, di tempere e di disegni di Gaetano Previati, che del suo fantasioso ed originale ingegno pittorico e della sua ardita tecnica luminista, di cui più volte si è parlato sul nostro *Emporium* mostra gli aspetti più vari e più interessanti, da una ripetizione vigorosa della giovanile sua *Cleopatra* ai *Funerali di una vergine* di così poetica intensità suggestiva; dalla *Madonna dei gigli*, che, nella sua delicata ispirazione mistica, rimane pur sempre una delle sue tele più riuscite, al leggiadrissimo *Re Sole*, pieno di grazia settecentesca; dalla elegantemente decorativa *Danza delle ore* a varie composizioni tragicamente religiose, di cui alcune, come *La Crocifissione, Il Verbo* e *La via del Calvario*, non erano state mai esposte prima d'ora; da un bozzetto dell'*Assunzione*, tanto discussa lo scorso anno a Venezia, ai disegni così caratteristici per le novelle di Poe.

Insieme con le opere di Previati ne troviamo, nella galleria Grubicy, parecchie di alcuni giovani, i quali,

A. MAGRINI — ILLUSTRAZIONE PER IL «PARSIFAL» DI WAGNER.

G. PREVIATI — LA CROCIFISSIONE (TEMPERA).

G. PREVIATI — LA VIA DEL CALVARIO (QUADRO A OLIO).

pur non avendo ancora ben sviluppata la propria personalità e risentendo ancora estranee influenze, mostrano doti artistiche che fanno assai bene sperare di essi. Ricorderò in ispecial modo il Fornara, con due delicate impressioni di sole e di luna, *La letizia della giovane erba* e *L'eremo,* e con un pregevolissimo disegno a pastello *Crepuscolo;* il Maggi, con un fugace effetto di vasta bianca nuvolaglia sur una verdissima insenatura alpestre, che è fissato sulla tela con non comune efficacia di pennello; ed il Magrini, con una serie di schizzi di animali, leoni, cavalli, elefanti, camelli, maiali, i cui atteggiamenti ed i cui rapidi movimenti sono colti mercè un segno preciso, securo e più d'una volta evocativo, e con alcune illustrazioni pel *Parsifal* di Wagner, non tutte egualmente riuscite e tutte un po' superficiali per un soggetto così nobilmente e suggestivamente poetico, ma fra le quali ve n'è qualcuna, come ad esempio quella qui riprodotta, che è indubbiamente disegnata con rara vigoria e con un lodevole senso del pittoresco.

Una parola di lode e d' incoraggiamento meritano anche il Bosio, che è ai suoi primi passi, e i due giovani scultori Elia Ajolfi, con le sue vezzose bimbette, e Rembrandt Bugatti, coi suoi asinelli e coi suoi cani, i quali, in possesso entrambi di doti assai pregevoli di visione del vero e di agile ed elegante plastica, hanno però bisogno di emanciparsi dall' influenza fascinatrice di Troubetzkoy.

V. P.

IL MONUMENTO AD ALESSANDRO II DI ARNALDO ZOCCHI.

Un'altra eletta opera d'arte che esce d'Italia! Pur noi dobbiamo rallegrarcene, chè ancora una volta in un concorso internazionale un artista italiano ha guadagnato la vittoria, ed ancora una volta ha affermato l'energia indomita e la giovinezza eterna dell' Arte italiana. Come, in un tempo lontano, le nostre maggiori glorie rappresentavano al di là delle Alpi e dei mari il valore del genio italiano, e le opere d'arte sacrate dai secoli dicevano della terra baciata dal sole e dalla bellezza, così oggi ancora l'Italia può continuare degnamente il suo nobile passato. E se un tempo gli artisti erano scelti e chiamati per la fama che ne correva, oggi, in gare universali, conquistano la vittoria sopra degni e illustri competitori, e noi dobbiamo esserne lieti, se pur rimpiangiamo che le nostre piazze e i nostri giardini sono troppo di sovente ospizio alle più meschine miserie della moderna scoltura.

Arnaldo Zocchi è il vincitore d'oggi. Tra poche settimane Sofia inaugurerà il monumento allo Zar Alessandro II, che nel concorso di quattro anni fa fu aggiudicato allo Zocchi. Opera bella ed ardita che nella modernità e nella severità della sua concezione è ben degna di esprimere la sua riconoscenza allo Zar liberatore. Ardita di concetto, magnifica di esecuzione, essa esprime in modo

A. ZOCCHI — LA STATUA DEL MONUMENTO ALLO ZAR ALESSANDRO II.

A. ZOCCHI — GRUPPO DI PROQUARTO DELLA BASE DEL MONUMENTO AD ALESSANDRO II.

A. ZOCCHI — LATO SINISTRO DELLA BASE DEL MONUMENTO AD ALESSANDRO II.

A. ZOCCHI — MONUMENTO ALLO ZAR ALESSANDRO II.

A. ZOCCHI — GRUPPO CENTRALE DELLA BASE DEL MONUMENTO AD ALESSANDRO II.

mirabile una volontà e una fede. Sull'alta base maestosa, lo Zar si erge solenne e sereno sul suo cavallo: la mano sinistra tiene le redini, mentre il braccio destro cade lungo la persona e nella mano stringe il proclama che annuncia svanite tutte le illusioni di pace, inevitabile la guerra, e necessario l'appello alle genti sorelle, ai bulgari forti, pugnaci, eroici. Una volontà e una fede dominano e guidano il solenne sovrano.

E in basso, tutto intorno al piedestallo, l'esercito e il popolo marciano fiduciosi alla guerra, tutto intorno, chè essi esprimono l' un con l'altro la virtù e l'eroismo, il coraggio e lo spirito di sacrificio che rifulgono nel sovrano come in una sintesi magnifica: soldati e popolo commisti nell'ora fatale, affratellati nel santo eroismo della libertà.

Accanto all'esercito russo, regolato e solenne, con le sue schiere compatte, i suoi circassi, le superbe divise, si spingono i bulgari, bande piuttosto che battaglioni, cittadini e contadini, improvvisatisi soldati, accesi dal sacro entusiasmo della patria, marciando eroicamente verso la morte, insieme con le donne e i bambini.

Una vittoria alata, bella ed ardente, guida l'esercito incontro al nemico, e quattro eroi la seguono: il granduca Nicola, generalissimo delle truppe, il generale Ignatieff, il Gurko e lo Skobeleff.

Apoteosi magnifica della vittoria e della libertà, il monumento di Arnaldo Zocchi pare innalzare un inno solenne all'indipendenza bulgara, e allo Zar liberatore. Pare che una voce spontanea e fatale si levi dal bronzo magnifico a celebrare il santo entusiasmo, il divino sacrificio: un canto marziale accende l'eroismo invincibile, le trombe risuonano, i tamburi rullano, ...è il peana superbo, il canto della vittoria, l'inno della libertà conquistata.

Così Arnaldo Zocchi, che ha già delle brillanti glorie nel suo passato, — il suo Garibaldi di Bologna, e il monumento al principe Torlonia al Campo Verano di Roma sono due possenti affermazioni della sua originalità —, conquista con questo monumento allo Zar Alessandro II un'altra nobile gloria. Il giovane scultore toscano, figlio d'una lunga e illustre famiglia di artisti, nella operosità instancabile del suo lavoro, persegue con sacro entusiasmo un sereno e severo ideale. Chè l'opera sua risponde nell'insieme e in tutte le sue parti ad una idea rigorosamente coltivata e perseguita; un'armonia grandiosa la domina e la regge.

La scoltura moderna, che cerca di esprimere delle emozioni o degli stati d'animo o dell'idee sociali, e che è rappresentata in questo suo tentativo dall'arte del Rodin, dei Meunier e del nostro Bistolfi, ha abbandonato, o trascurato almeno, l'arte del monumento storico cui molti non vedono un significato etico ed estetico. E tutta la scuola moderna si perde nell'imitazione di questi tre grandi esempi. Il profondo significato del monumento storico non è facilmente compreso dagli artisti, e noi vediamo necessariamente, nella malaugurata abbondanza di statue e monumenti eretti in memoria di re e di eroi, una misera rievocazione delle idee accademiche che la maggior parte degli artisti non son riusciti a dimenticare.

Cogliere dunque ed esprimere il grande significato dell'opera che deve riassumere un'idea nazionale è un ben degno problema, e Arnaldo Zocchi ha affermato la nobiltà e la vita di questa forma solenne.

a. j. r.

CONGIUNZIONE PROVVISORIA DEI PALAZZI CAPITOLINI DAL LATO OCCIDENTALE.

LA TRASFORMAZIONE DEL CAMPIDOGLIO.

Molteplici, svariate, colossali furono le vicende e i cangiamenti di fisonomia del Campidoglio: da forteto a città Saturnia, poi centro dei templi austeri della repubblica romana, che l'impero ricostruì, di marmi rari e di preziosi metalli adorni.

Ma, più di tutte, maggiore è quella che da « Sala degli Dei », com'era chiamato, lo trasformò, cristianizzandolo, in centro della vita comunale romana.

Dal 1870 ad oggi, esso ancora variò la sua fisonomia coi giardini ai lati della cordonata e del viale per le vetture, col monumentino a Cola de' Rienzi, e le mostre simboliche dell'aquila e dei lupi. In questi mesi poi il Municipio vi ha fatto eseguire notevoli restauri. Ormai, quantunque risolta, la questione dei templi capitolini, e specialmente di quell'arce, che tanto filo diede a torcere agli archeologi,

CONGIUNZIONE PROVVISORIA DEI PALAZZI CAPITOLINI DAL LATO ORIENTALE.

insieme al tempio di Giove, pure il Campidoglio serve sempre di base a studi profondi e fra essi rammentiamo quello del Rodocanachi, testè licenziato alle stampe.

Ognun sa che i Musei Capitolini servono di insuperabile centro di riunione e luogo di ricevimento agli ospiti insigni che Roma, con tanta frequenza, accoglie. Là si tennero e si tengono congressi, sedute solenni, conferenze sui grandi che ben meritarono della patria, ecc.

Ma i palazzi che sul Campidoglio chiudono la piazza, in cui s'erge la statua equestre di Aurelio, non essendo uniti, non permettono che il molto pubblico in essi adunato e gli ospiti illustri possano, senza grave incomodo, quale quello di scendere sulla via e risalire, ammirare quanto di prezioso in tutte quelle sale è raccolto.

In occasione della visita dell'Imperatore Guglielmo e di Re Edoardo, il Comune deliberò allora di riunire i tre palazzi con due bracci di provvisoria costruzione, per ovviare a tale inconveniente. E così fu fatto, con non lieve spesa, impiegando robusto materiale ligneo e tela dipinta, che tratto tratto venne restaurata.

La costruzione, mantenuta ancora per la promessa visita dello Czar, servì poi, invece, pel ricevimento del signor Loubet, e in questi giorni soltanto è stata demolita.

Noi, tenuto anche conto che probabilmente mai più il Campidoglio la rivedrà, avemmo cura di procurarci di essa due fotografie, che riproduciamo, e che crediamo siano uniche. Da esse chiaramente si può scorgere che le provvisorie costruzioni ripetono le linee e del palazzo dei Musei e di quello dei Conservatori, ad esso di fronte, pur elevandosi a minore altezza.

A ver dire non si potrebbe essere contrari ad una stabile costruzione, di questo genere, che riunisse, per sempre, i tre palazzi capitolini, a patto però che fosse eseguita con molta cura.

R. ARTIOLI.

IN BIBLIOTECA.

Giuseppe Lipparini — *Il Signore del tempo* — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, editore.

Flavia Steno — *La nuova Eva* (romanzo) — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, editore.

D.r Giuseppe Mazzarelli — *La vita animale sulle Terre emerse* — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, editore.

P. Mattei-Gentili — *Attraverso il prisma* (novelle) — Milano, L. F. Cogliati, editore.

Valentino Labate — *Un decennio di Carboneria in Sicilia (1821-1831)* — Roma-Milano, Società editrice Dante Alighieri di Albrighi, Segati e C.

ARNOST HOFBAUER — ALPI DINARICHE.

EMPORIUM

Vol. XX. AGOSTO 1904 N. 116.

ARTISTI CONTEMPORANEI: ARNOST HOFBAUER.

L rinascimento artistico della Boemia ha proceduto parallelo al suo rinascimento letterario e al suo rinascimento politico. Esso è diretto da tre uomini: Giuseppe e Guido Manzo e Jaroslav Cermak, tre ammirabili artisti, profondamente nazionali. Segue una seconda generazione, nella quale si manifestano due correnti: l'una, anzitutto, cosmopolita o, se vogliasi, universale, primeggiata dalla solida gloria di Vojtech Hynaïs, che sa pure essere nazionale a tempo e luogo e dalla rumorosa nomea del teatralissimo e superfi-

ARNOST HOFBAUER.

ARNOST HOFBAUER — SVATA STAROSTA.

ciale pittore di storia Vaclav Brozik; la seconda, sempre più profondamente nazionale, nella quale si isolano le due gustose individualità di Mikulas la giovine generazione crescente, quella che oscillante tra i trenta e i quarant'anni e che può vantare oggi alcune notevoli individualità, come, in prima

ARNOST HOFBAUER — RITRATTO DI JANKO CÀDRA.

Ales, specie di bardo popolare, e di Hanus Schwaiger, un sapiente e, stavo per scrivere, un alchimista valente in ogni specie di sortilegi. Questi quattro uomini, qual più qual meno, hanno allevato tutta linea, Joske Upka, il pittore slovacco e, se così piaccia, Mucha impariginato o Tomec divenuto viennese, e poi tutti quegli artisti di Praga, la cui piccola falange valorosa, raccolta sotto il nome e la ban-

ARNOST HOFBAUER — COPERTINA DI UN NUMERO DI NATALE.

diera del vecchio Manes, marcia con fermo passo alla conquista della gloria: i Jaroslav Spillar e i Milos Jiránek, i Max Swabinski e i Vladimir Zupanski, gli Arnost Hofbauer e i Viktor Stretti.

In questo gruppo meritano una speciale considerazione, come tipi tra loro in contrasto del movimento czeco, due individualità, che si distinguono ed accentuano l'una per finezza, serietà, profondità, sobrietà, nobiltà e quasi perfezione e l'altra per giocondezza, sfarzo, abbondanza e per una sorta di fredda facondia, nella quale si riconosce l'Italia slavizzata. Le stesse influenze ch'esse hanno subito e dalle quali non hanno ancora potuto liberarsi interamente sono, esse medesime, interessantissime da constatarsi in questi due uomini, poichè mostrano nel modo più evidente il conflitto tra l'istinto nazionale e l'individualismo, quel non so che dell'anima e della ispirazione che vuol essere locale e si dibatte contro la pervasione di tutte le seduzioni straniere, e quali seduzioni! spesso le meno assimilabili all'anima slava. Hofbauer, nel quale tenzonano molecole tedesche e czeche, Stretti che ha sangue italiano nelle vene, mi sembrano come campi morali di battaglia, in cui l'elemento czeco lotta corpo a corpo contro l'assalto delle dottrine artistiche straniere, ed io credo che nessun altro tra gli artisti di Praga possa meglio offrire nell'opera sua de' campioni altrettanto estremi di ciò che, in certi casi, io vorrei vedere messo in pratica il più sovente e, in altri, il meno sovente possibile. Arnost Hofbauer è un pensatore panteista, logico, matematico, prudente e tenero, ridotto alle proporzioni di un creatore di piccole giapponeserie perfette. Viktor Stretti è un brillante giornalista e *dandy* nell'arte, con poca anima, ma molta seduttrice apparenza, il quale dimostra, con grande disinvoltura, come si possa essere cosmopolita pure essendo di Praga. Hanno essi torto? Hanno ragione? Sì, se giungono a manifestare completamente la loro individualità. Oggi io parlerò dell'Hofbauer, un'altra volta dello Stretti e con questi miei due articoli tenterò di mettere in grado i lettori dell'*Emporium* di formarsi una convinzione e di concludere essi medesimi, rispondendo a tale dimanda.

* * *

In un bel pomeriggio primaverile, Hofbauer

ed io eravamo affacciati ad una finestra di quell'antico palazzo, a mezza costa del Madchin, in cui la principessa Polissena di Lobkowitz raccolse Slavata dopo la Defenestrazione di Praga. A un tratto, mostrandomi tre punti, tre chiese della vecchia città, sparsa dietro un primo piano di neri fumaiuoli, di tetti rossi e di comignoli multicolori alcuni de' quali rimontano all'epoca di Waclav IV, motivo adatto per Stretti; egli mi disse: « Qui i miei genitori si sposarono; qui, fui battezzato; là, sarò seppellito ». Sant' Jacopo (Svaty Jakub), i Domenicani e Vysehrad; ciò che non guasta nè come simbolo, nè come ambizione, poichè Vysehrad è un cimitero-pantheon riservato agli uomini celebri della nazione. Tale sicurezza della propria gloria non mi stupì; non c' è da ostentare modestia quando si ha dietro di sè un' opera come quella già compiuta da Hofbauer. Mi sorpresero piuttosto quelle tre chiese e la matassa delle mie riflessioni prese i loro campanili per arcolaio. Svaty Jakub rappresenta indubbiamente il popolo czeco; i Domenicani ne rappresentano l'alta coltura; Vysehrad, ancora il popolo czeco, ma nell'aristocrazia del proprio pensiero, creata dalla coltura. Chi dorme là? Smetana, il quale insegnò a' suoi compatrioti il melodramma e la sinfonia, facendo sapere, in pari tempo, alla Germania che, a fianco della musica tedesca, esisteva una musica slava; Dvorak, che continuò il movimento con un ardore, uno slancio diabolico, bandendo all'universo intero lo czechismo fondamentale del suo genio e del suo strumentale da festa villereccia; Giulio Zeyer, sorta di Burne-Jones della letteratura czeca; il vecchio lottatore Rieger, il cui testamento politico è una pagina, che tutta la terra dovrebbe conoscere, se il giornalismo moderno fosse cosciente de' proprii doveri, e della quale io riporto qui un solo paragrafo per applicarlo, di punto in bianco, alla carriera di Hofbauer.

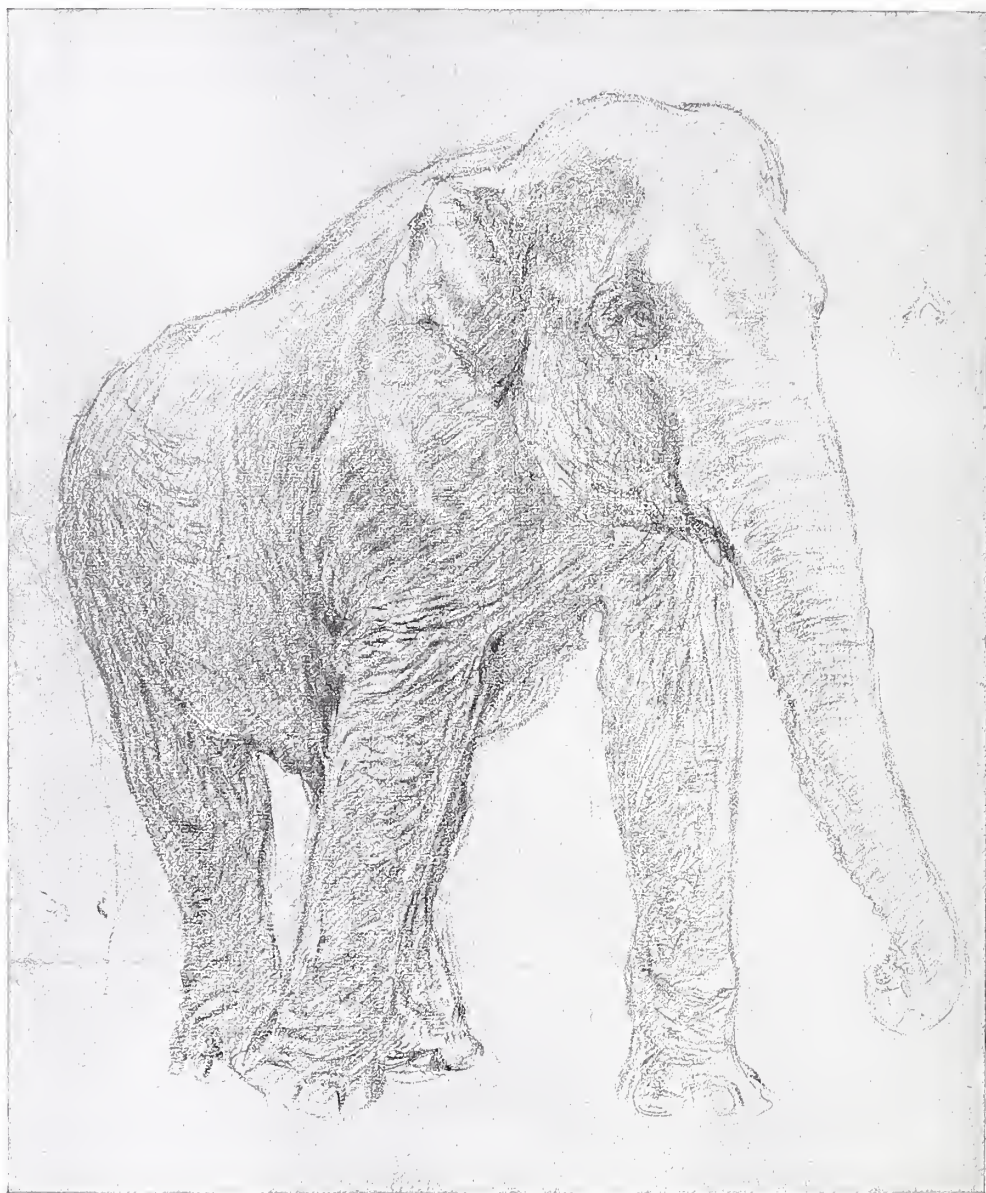
« Che il popolo czeco — dice egli — consideri sempre come non potrà prepararsi un migliore avvenire *se non* con un lavoro leale, tanto intellettuale che materiale, ed anche esclusivamente passo a passo, ed allora con tutta sicurezza di buon esito ».

Ora, ciascuna di queste frasi *leale, tanto intellettuale che materiale, passo a passo, con tutta sicurezza di buon esito*, sembra scritta espressamente per caratterizzare l'opera di questo giovine professore, il quale ha prodotto meno e più lentamente degli altri, ma anche molto di più, se vogliasi tener conto dei requisiti di suprema nobiltà e, talvolta, di perfezione — per quanto è lecito usare di un tal nome in questo basso mondo — delle sue opere grandi, o piccole, poco importa, poichè anche la più piccola è ricca di rari pregi di squisitezza e di preziosità, di cui conosco ben pochi esempi nella produzione attuale.

Un suo schizzo d' animale, gittato là in pochi tratti, nessuno de' quali è senza significazione, davanti a cui il pubblico passa indifferente, senza nulla capire, per accorrere ad ammirare qualche barattolo di scarlatto e di vermiglio buttato su una tela di due metri, forma già tutto un capitolo di storia naturale e di romanzo zoologico alla Rudyard Kipling e andrà, presto o tardi, a raggiungere in qualche galleria l'elefante di Rembrandt, l'ala d'uccello o il coniglio di Dürer, il capriolo di Korin e le scimie di Sosen. Non è mai piccolo ciò che molto contiene e in una goccia d' essenza di rose si può trovare talvolta tutto un rosaio di Kasanli.

Arnost Hofbauer è nato a mezzogiorno e dieci

ARNOST HOFBAUER — INCISIONE IN LEGNO.

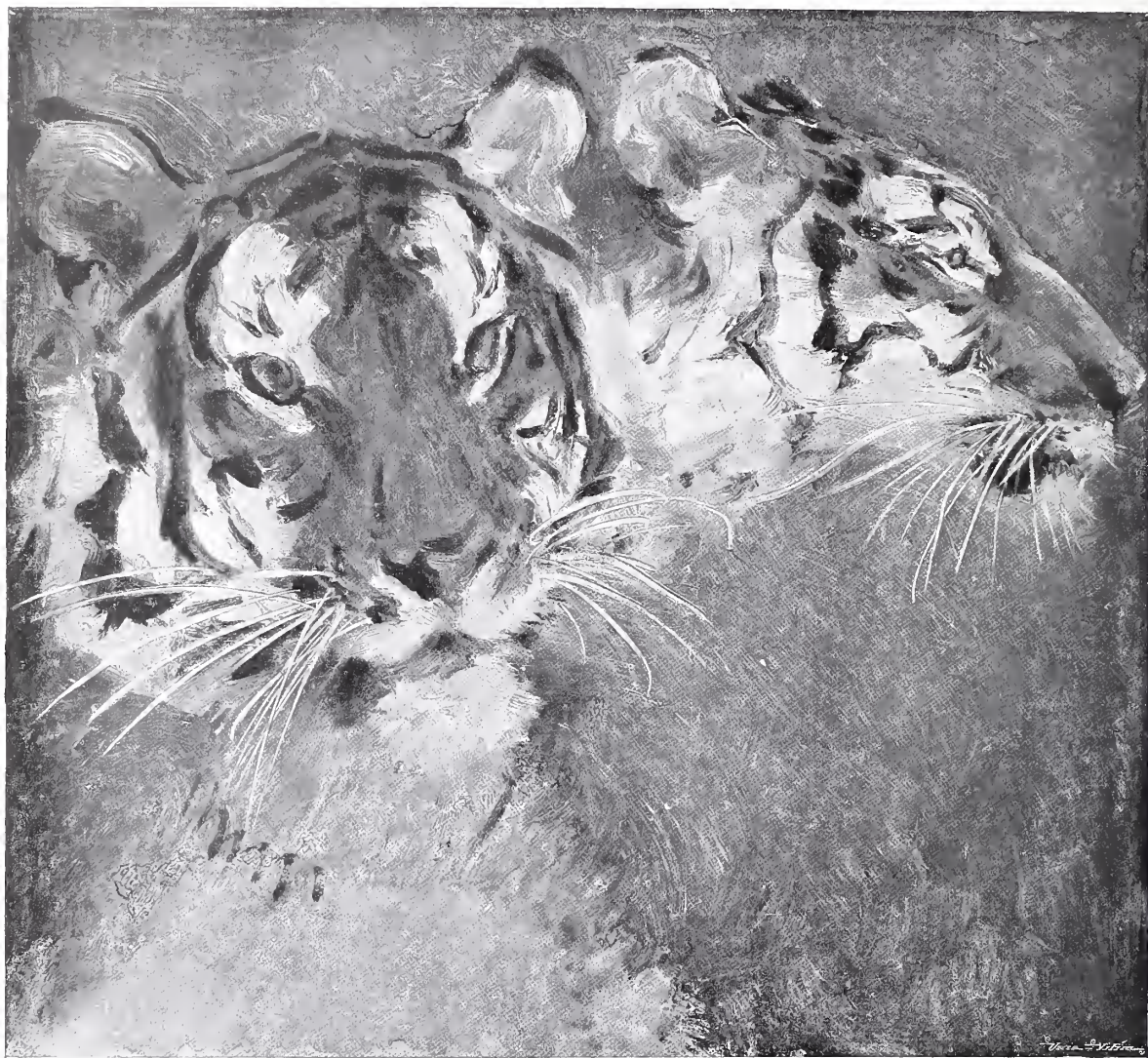
minuti il 26 aprile 1869. « C'erano dei *knedliki* a pranzo », aggiunge questo umorista con uno spirito tutto suo particolare. E con con ciò vuole susine, costituiscono il piatto nazionale, di cui basta l'annuncio o l'apparizione per dare un fremito di ghiottoneria e far venire l' acquolina in bocca ai

ARNOST HOFBAUER — ELEFANTE (DISEGNO).

significare che non si può essere maggiormente czeco. Bisogna, infatti, sapere che i *knedliki*, specie di gnocchi di pasta cruda, fritti nel burro bollente e contenenti frutta, come ciliegie, albicocche, o frequentatori dei ristoranti ed ai membri delle famiglie di tutta la Boemia, a qualunque grado e condizione ristoranti e famiglie appartengano. È nella casa di questo piccolo amatore di *knedliki*

che Hofbauer trascorse la sua precoce infanzia: egli fu il monello che, a sei anni, disegna cani e gatti tanto meravigliosamente che il maestro presenta ai visitatori della scuola. Per un buon tratto di tempo egli fu il primo; ma poi, dacchè si fu accorto del proprio gusto pel disegno, divenne cattivo scolaro, e via, sempre peggiore. « Aveva la vocazione — conchiude quell'eccellente professore. » Nullameno, libro della natura, senza intime esitanze. Spirito preciso che si colma di contorni, di tratti, di forme, giusti e chiari. Nulla d'imbrogliato. Una chiarezza, una elettezza rigorosa de' particolari, infimi, si potrebbe dire, se non fossero appunto superiori per la poesia matematica della loro rigidezza. Gli animali lo guardano e lo veggono così tranquillo, così perspicace, così comprensivo, ch' essi non se

ARNOST HOFBAUER — ORSO (DISEGNO).

egli sarà sempre attento alle matematiche ed alla geometria e guarderà gli astri del cielo per sere intere con la pensosa acuità del suo *Contemplatore di stelle*, che, per lungo tempo, costituì la squisita copertina della giovine rivista czeca *Volné Sméry* (Le libere tendenze). Oramai egli è divenuto il perspicace osservatore del filo di erba e dell' insetto, della nube e dell' acqua. Oh, se non avesse in corpo cotesto diavolo del disegno che lo trascina, che fior di naturalista sarebbe! Egli fa spiritualmente della botanica, dell'entomologia. Il suo cervello s'empie di minutissime nozioni della vita dei vegetali e degli animali. Egli compita con la massima esattezza il ne spaventano; egli afferra mirabilmente le loro grida e le loro intonazioni; li rifà, dialogizza con essi; possiede il linguaggio dei cani, dei gatti, dei topi. I serragli di bestie feroci e le fiere formano il paradiso della sua infanzia e l' andarsene alla campagna, senza che gli occorra che sia nella grande foresta di Sumava o tra le rocce selvagge di Sarka, ma sul margine della prima grande strada incontrata, dove un cespo di macerone polveroso lo tratterrà in contemplazione per delle ore. Una foglia d'albero, dalle tinte autunnali bene assortite; una macchia d' inchiostro violetto su di un foglio di carta asciugante arancione; la secolare gualcitura

di un nastro cinese rosso, estasieranno la sua matematica del colore, come le lunghe zampette articolate della locusta, o le elitre d'un coleottero di Praga. Poscia la necessità di guadagnarsi precocemente il pane lo fa entrare a Vienna nel laboratorio scenografico dell'Opera, dove questo ado-

ARNOST HOFBAUER — TESTE DI TIGRI (MUSEO DI PRAGA).

incanteranno la sua matematica della linea.

Pertanto, egli non è ancora che un fanciullo. Nel 1885 si trova alla scuola delle arti decorative. Pel corso di quattro anni, egli s'istruì minutamente, accuratamente, lentamente, all'Accademia

lescente accurato e fine tira giù giganteschi scenari. Nel frattempo, il ministero chiama il maestro Vojtech Hynaïs all'Accademia di Praga. Era tanta la fama di questo maestro, già, a Parigi, allievo, amico ed emulo del Baudry, la cui esattezza, scrupolosità

e coscienza sì bene armonizzavano col segreto istinto dell' Hofbauer, tendente alla più grande perfezione del lavoro, che questi abbandona immediatamente quinte, arie, fondali e spezzati, per ritornarsene a Praga e mettersi sotto l' insegnamento del prodigioso professore. Ed eccolo là. Per più di tre anni, egli disegna e dipinge come già un poco aveva supposto si dovesse fare: con accanimento e senza risparmiar cure e fatiche per bene osservare e render bene. « Mettere il colore voluto nel debito posto, tutto sta lì », diceva con sottile ironia Hynaïs. Ed ora l' *assolvente*, come lo si chiama a Praga, può volare con le sue proprie ali.... agili, snelle e lucide come ali d'insetti.

E lo ha vinto la grazia che proviene dal Giappone e dall' Oriente. Ei s'affatica intorno a lacche, a stoffe, a ricami, a tappeti, ad albi. Pochi pezzi soltanto, ma scelti. E la decorazione del suo studio rende immagine del suo spirito aperto, nel quale le nozioni sono sì definitivamente catalogate: una cosa bellissima su di una parete nuda e un'altra parimente bella su di un'altra parete nuda, un *quid* unico nel suo genere e che appartenga a lui solo. Ed analogo è il suo lavoro. Non una cartella colma di schizzi; non una soverchia abbondanza di studi. *Passo a passo*; una cosa buona, poi un' altra eccellente: dei fiori, del nudo, dei cartelloni, delle copertine, delle incisioni in legno, di tutto un po', ma di tale qualità ch'egli ne sia sempre soddisfatto. Non abbandonare mai l'opera sopra una incertezza, un dubbio, un punto interrogativo. Questo ha voluto, ha fatto ciò che ha voluto e non l'ha lasciato se non ben certo di averlo fatto. Noi c' imbattemmo in lui ad una tale epoca, or saranno circa dieci anni. Egli era già quello che è oggi, non aveva più bisogno di progredire, se così può dirsi, ma soltanto di rinnovellarsi, di manifestarsi maggiormente. Meglio, no: maggiormente soltanto.

ARNOST HOFBAUER — TIGRE NERA.

Egli visita Venezia, dove si trattiene due mesi. Ed è Tiepolo col suo colorito chiaro, con la sua grande pratica, con le sue ingegnose trovate, che lo seduce e corregge sino a un certo punto quanto poteva esservi di troppo angusto nell' insegnamento di Hynaïs. Strana cosa invero, Tiepolo sovrapposto al giapponese; Tiepolo conquistatore di questo innamorato degli uccelli, degli insetti, dei fiori, dei gingilli dell'Estremo Oriente, il quale, non potendo erborizzare, nè infilzare lepidotteri e coleotteri cogli spilli, dipinge.

Nel 1900, si reca a Parigi, dove stenta la vita

ARNOST HOFBAUER — PANTERA NERA.

bandona mai, dalla mattina alla sera, il giardino zoologico di Berlino, da cui ritorna co' suoi straordinari studi d'animali. Piccoli formati, ma, come sempre, grande stile, quintessenza ed astrazione della linea, del colore e della vita.

Ecco ancora degli affreschi nelle chiese di Prestice e di Vojenice; ecco il suo contributo alla decorazione interna d'un vagone ferroviario destinato all'Imperatore d'Austria e, subito dopo, d'un altro vagone destinato al Principe ereditario; v'è altresì un ventaglio commessogli dal principe Giorgio di Lobkowitz per essere offerto alla principessa Windisch-Grætz. Dal 1903, il signor Hofbauer è professore alla scuola dell'arti industriali, dove ha la gioia d'assistere alla fioritura d'ingegni quali sono quelli di Frantiset Kysela e di Josef Venig, che sono, a malgrado della loro giovine età, il primo un vero decoratore di razza già noverato tra i migliori pittori di cartelloni del giorno, e il secondo, autore di squisiti albi per fanciulli, ne' quali la leggenda czeca e la tradizione cattolica si danno la mano intorno al presepe di Natale.

privandosi di tutte le sue risorse, per comprare dei favolosi Korin. Ma avvicina Rodin e concorre ad intessere quegli stretti vincoli che dovevano poi stringere sì fortemente il geniale scultore alla nazione czeca e preparare l'esposizione e i grandi ricevimenti del 1902. Egli mostra la sua prima incisione in legno a Florian, seniore; Grasset gli porta via entusiasticamente l'ultimo suo cartellone; Rivière gli invidia e commenta i suoi acquisti giapponesi. Egli è attratto, d' altronde, da due opposte seduzioni, ma senza sacrificare giammai l' insegnamento dell'una all' insegnamento dell'altra; trova il suo amore per la musica, per Beethoven e Schubert, in Millet e in Monticelli, e nulla ama tanto, insieme alla giapponese, quanto l'arte primordiale e istruttiva dei preistorici e delle nazioni selvagge. Nel 1901, percorre la provincia boema, facendo dei ritratti a Sedmi-horky ed a Louny, e introducendo affreschi nelle costruzioui del signor Hilbert, come, nel 1895, ha coadiuvato Ales nelle sue decorazioni storiche e leggendarie dell' esposizione etnografica czeco-slovacca, come lavorerà con Hynaïs nelle sale del Museo nazionale czeco. Siffatti lavori sostanziali e pieni di insegnamento gli permettono di dedicarsi alla realizzazione di qualcuno de' pensieri da lui affinati con amore nel corso di molti anni. Nel 1903, per sette settimane consecutive, non ab-

Non v' è artista più sincero e concreto di Arnost Hofbauer. Egli cerca sempre di compendiare un macrocosmo in un microcosmo, come chi riassuma l'universo in una goccia d'acqua.

Non conosco artista che abbia saputo meglio di lui trarre una bellezza suprema da un solo fiore copiato sul suo vivo stelo e il cui miracolo di candore e di freschezza trovisi materiato in una materia così immateriale. Ho visto di lui, al carboncino, un contorno di girasole, un semplice tratto, disegno sospeso, interrotto dall'avvizzimento del fiore e che soltanto un grande artista del Giappone de' più prossimi a noi avrebbe potuto comprendere con quel senso intimo della vita floreale esausta, del morbo dell'avanzato sbocciamento, del terrore della incipiente agonia.

Un cartellone, ridotto poscia a copertina d'una collezione di libri inglesi, offre tre fiori scarlatti di una straordinaria aroidea esotica. Ma come sono intesi e disposti! Chi tanto ha saputo fare deve conoscere perfettamente tutta l'aristocrazia degli

atteggiamenti che possono assumere gli steli e le corolle, poichè lo stesso fiore sa qui atteggiarsi da sovrano e da vassallo e, nel cespo medesimo, ve n' ha di virtuosi e di vergognosi. Egli sa esprimere stupendamente i suoi modelli delle serre e dei campi. E chi voglia convincersi del raffinamento, cui si può giungere, vigilando continuamente e severamente sè stesso, basta che confronti queste tre spate rosse con certa copertina a passiflore che, insieme ad una con un pipistrello accogliente sotto le proprie ali un nudo femminile, fu il primo lavoro di arte applicata di questo insigne artista, l'uno de' più sobrii nei mezzi e dei più saturi di pensiero e d' intenti, ch' io mi conosca.

La menzione fatta del pipistrello iniziale mi indurrebbe infallantemente a trattare dell'animalista, se, in quest' ordine d' idee naturaliste, non avessi omesso di cominciare da principio, ossia: dal regno minerale. E il passaggio dalla pietra, dal suolo, formato di terra, di rocce, di piante, e la pianta isolata ci sarebbe stato indicato da certo piccolo lichene grigio-verdognolo da me visto a copiare, così da parer vero, a Dürstein, tra le rocce e le rovine che richiamano il ricordo di Riccardo Cuor di leone e del suo fido Blondel. Le terre dei dintorni di Praga, terre friabili, a vegetazione asciutta, cosparse di sottili ed impertinenti garofanetti rossi e di pesanti, enormi e piramidali tassi-barbassi; le scarpe granitiche della vallata di Sarka, coperte di rare e gracili canne; le loro anfrattuosità piene di foglie secche, sono state studiate da Hofbauer con quella scrupolosa coscienza accoppiata ad una grazia piena di freschezza, ad una sorta d' ingenuità di fanciullo solitario, in contatto continuo con la natura, che forma la peculiare sua cifra. Gli acquerelli da lui recati dalle montagne del nord della Boemia, le sue visioni dell'Alpi dinariche sotto la neve, dominanti il mare, sono assai meno paesaggi che non

ARNOST HOFBAUER — TIGRI (DISEGNO).

lavori, ora di un visionario dominato dal desiderio di viaggiare, ed ora di un artista che rimpiange di non essere mineralogista, o d'un geologo che fosse eminentemente artista. A lui, d'altronde, il dipinger fantastico. Essi comprendono benissimo trattarsi di un osservatore, che non è punto un nemico, e si prestano ad ogni desiderio di lui: una special corrispondenza si determina tra gli strani modelli e

ARNOST HOFBAUER — ABSIDE DI S. VITO A PRAGA (ACQUARELLO).

neve produce la voluttà stessa del dipinger fiori, nudi, o seta gualcita, od anche d' ascoltare una sinfonia di Schubert.

Il suo contegno di fronte agli animali in un giardino zoologico, o nella libera natura, è quasi l'artista, e converrebbe poter trascrivere i commenti laconici, ma a fiore di labbra, che accompagnano l'esposizione ch'egli fa a' suoi amici dei suoi studi di Berlino. Tigri, elefanti, camelli, lupi, volpi, fenicotteri, scimie, formano tutto un *libro della jungla*,

ARNOST HOFBAUER — CARTELLONE (RITRATTO DI MILOS JIRÀNEK).

prezioso e vivo, che ci sfila dinnanzi. Al ritorno dai suoi viaggi nelle Indie e nella Malesia, Hofbauer sarà il solo artista capace d' illustrare, col genere di spirito che a ciò conviene, il capolavoro di Rudyard Kipling, e credo fermamente che il solo Kipling comprenda l'animale in modo analogo a Hofbauer. D' un tocco arguto e secco, ma non manchevole di pastosità, egli estrae a fior di pelo — come a fior di pelle, trattandosi di ritratti — tutta l'astuzia, la cupidigia, l'appetito, il dolore e la rabbia d'essere prigionieri dai suoi amici, qual che ne sia l'indole. E, in verità, non sono più bestie qualsiasi, ma vere e proprie personalità che si possono chiamare: orso *Balu*, pantera *Bagira*, o elefante *Hathi*.

Inutile aggiungere che così dotato, quanto a osservazione, del potere di sorprendere ed interpretare le espressioni più fugaci e armato d'un tocco di matita così sintetico, Hofbauer non trascura per nulla il colore. È facile comprendere quanto, senza colore, i suoi fiori perderebbero, benchè il disegno condotto com' egli sa farlo, possa conservarne gran parte. Ma arduo, invece, è l'immaginare il raffinamento di toni, cui egli giunge nelle sue teste di tigri, nella sua lunga pantera nero-azzurra d'un jeratismo sacerdotale egizio, tutta di porfido e di grès, di neri e bianchi, di gialli fulvi e di grigi, la cui armoniosa violenza è altrettanto squisita quanto forte.

Allorchè si dedica al paesaggio, è la qualità dell'atmosfera che interessa immediatamente Hofbauer. Un buco nelle rocce su la riva del Danubio nella bruma piovigginosa; — uno squarcio delle rocce istesse, sotto i pini, al sole cadente; — una regione primaverile nella circonvallazione di Praga: il castello di Troja, i poggi di Lieben e la Vltava, con sul davanti dei rami d' alberi; — un cantuccio di bosco all'acquarello, nel quale si sente persino la sostanza dei tronchi d'albero e dello strato di suolo vegetale coperto d'erbe secche; — si tratti, insomma, di qualsiasi regione della Boemia o della Bassa-Austria, c'è sempre la concentrazione in poca cosa delle impressioni d'un lungo soggiorno, il diamante vivo prodotto da tutto un sottosuolo, il cristallo unico, le cui sfaccettature variopinte riflettono una enorme parte di vita, un sistema completo d' impressioni.

Ho già detto che, nel ritrattista, riappare l'animalista. Del resto, la stessa impeccabilità del disegno, la stessa grazia seria e nobile del colorito. D'un vecchio avventuriero messicano, uno di que' leggendari zii d'America, intravvisto in casa d' un amico, egli esprime tutta l'astuzia acquistata nei negoziati con le tribù indiane, nelle caccie alle be-

stie della Savana, nei rischiosi rapporti coi malandrini delle città americane, mentre il signor Milos Jiránek non saprà scorgere su tale medesima fisonomia che una estrema bontà. Del pericoloso monomane da lui rappresentato al pianoforte egli ritrae, nel tempo stesso, e il profilo proboscidale e la velleità di un portamento sobriamente signorile, sovra un fondo squisito di ricami popolari bianchi e gialli e di tela grezza slovacca. Per contro, dal musicista e critico d'arte Montandon, rapido schizzo fatto durante una seduta, egli ricaverà, su un fondo marezzato e verde cupo, un' armonia somigliante a una fioritura di tinte bionde e rosee, rare, tenui, soavi. Un prezioso disegno, rappresentante il signor Janko Cádra, offre tutti i caratteri, a un tempo ostinati e languidi, testardi nella dolcezza, di certo tipo slovacco assai più prossimo al jugoslavo che allo czeco. E non parlo se non dei ritratti che io conosco, mentre non so nulla di quelli che, in numero assai grande, sono sparsi dappertutto in Boemia.

Ma mi rimane a parlare dell'artista grafico e del pittore di certe particolarità bizzarre, come sarebbe quella *Svata Starosta*, che è una delle più impressionanti bambolefantocci esposte alla pietà dei fedeli, nei devoti antri eccentrici, che pullulano a Praga, in seguito alla reazione cattolica ch'ebbe luogo dopo la battaglia di Bila Hora. Si tratta di quella santa dei tempi barbari portoghesi, che impetrò di divenire barbuta per sfuggire al matrimonio e serbarsi fedele a Gesù Cristo, in conseguenza del che suo padre la fece crocifiggere. Le malmaritate la invocano, dicesi, con intenti piamente omicidi, da ciò il suo nome bastevolmente espressivo di *Santa Sbarazzatrice*. Inchiodata alla croce, coronata e vestita d'oro, di grandezza naturale, sul canto del chiostro di Loreto, tra Strahov ed il Hradschin, essa propone il più singolare problema d'espressione, di colore e di luce, onde sia suscettibile una figura di cera dipinta. Celebre in letteratura czeca, a cagione di una novella dell'Arbes, impressionante come la sua immagine, ella seppe ispirare ad un artista raffinato com' è l'Hofbauer il desiderio di dipingerla tal quale, in natura morta, per la bellezza de' suoi colori e il mistero del suo aspetto, nella guisa stessa che avrebbe voluto dipingere i *manitù* (idoli) polinesiaci od africani del museo Guimet.

Quattro sono le incisioni su legno dell'Hofbauer da me conosciute, ed hanno gli stessi requisiti di tutta la restante opera sua, peregrina, minuta e grandissima in piccole dimensioni, bellissima ed ampia in soggetti che altri ammetterebbero, al più, come particolari d'una composizione. Un vero ritratto, un

ARNOST HOFBAUER — CARTELLONE.

Arnošt Hofbauer:

Praga d'inverno.

Incisione in legno a colori.

(Museo di Praga).

ARNOST HOFBAUER: Praga d'inverno. Incisione in legno a colori. (Museo di Praga).

ARNOST HOFBAUER — CARTELLONE.

busto, se così si può dire senza stravaganza, di piccolo uccello; — l'indimenticabile, completa e definitiva veduta, a tre toni, del Hradschin, assopito sotto la neve, tra il grigio torpore del cielo e il bianco torpore della Vltava gelata; — un biglietto di socio pel *Club Slavia*: de' bianchi aironi col becco pieno di rettili; — e, finalmente, una interpretazione a due colori, egregiamente riuscita, dell'uomo dal naso rotto di Rodin. Ma egli ha pure una serie di cartelloni della più grande originalità e della più grande varietà, con pregi di umorismo allegorico (naufragio dell'arte, cui il salone Topic gitta un gavitello, opposizione dell'arte e del fantoccio borghese), o semplicemente di grande proposito decorativo nell'aneddoto (un virtuoso magrolino e capelluto davanti a un colossale piano-

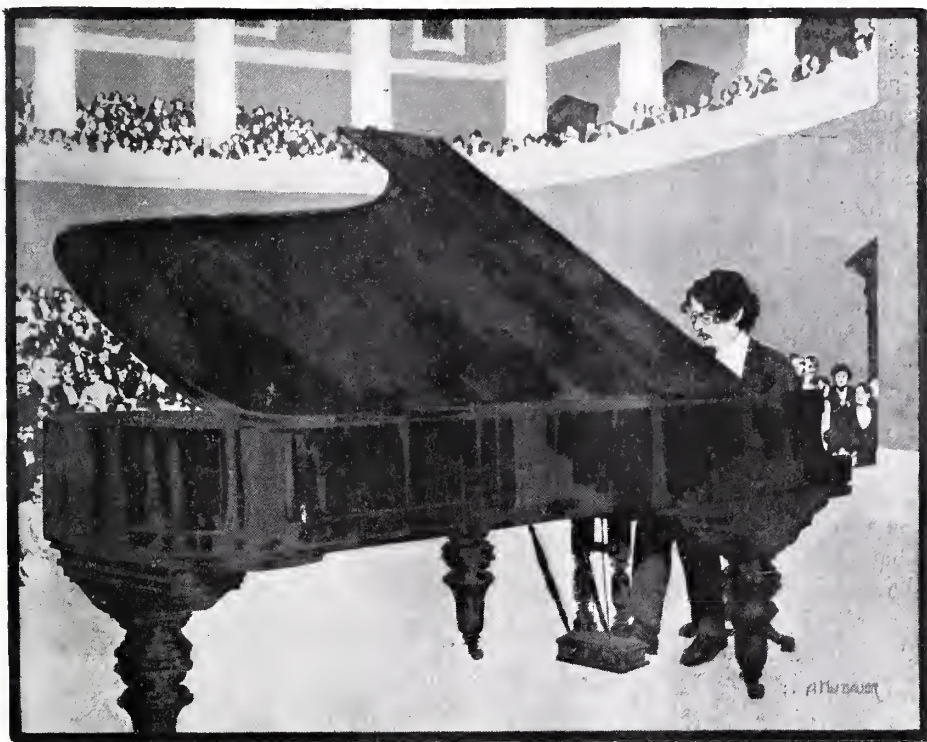
ARNOST HOFBAUER — IL CONTEMPLATORE DI STELLE (PASTELLO PER LA COPERTINA DI « VOLNÉ SMÉRY »).

forte a coda) e qualche volta delle straordinarie qualità di ritratto (la signora Krapilova dinanzi a uno specchio inclinato, o Milos Jiránek intento ad incidere: questo per una esposizione di bianco e nero, quello per una recita dell'attrice.

E poi, e poi, a malgrado di tutta la sua lentezza, della sua cura minuziosa, della sua parsimonia in quegli effetti che non siano graduati e fini, una moltitudine di capricci naturali e naturalisti (nel senso scientifico della parola), sui quali vi sarebbe da studiare, piuttosto che nel profluvio di schizzi di artisti pei quali tutto è buono da riprodurre; quei dieci o dodici effetti di luminosità crepuscolari, varianti di dieci in dieci minuti su le guglie dell'abside di S. Vito, la cattedrale superba, corona e mitra di Praga e della Boemia; quel saggio di decorazione ad unica base di colori imitati dalle ali delle farfalle, in cui una donna nuda, seduta di profilo sulle calcagna, sembra quasi una concessione al pubblico; e tutta una serie di acquerelli

riproducenti piccole vite infime di bestioline, passerotti o rettili, a cominciare da que' pesci così evidentemente scivolanti nelle acque d'un acquario, che, nel 1895, il suo maestro Hynaïs mi faceva appunto ammirare, attirando la mia attenzione sul loro autore, e finendo con quel bizzarro uccello nella neve che servì di sì leggiadra copertina al numero di Natale 1904 della *Volné Směry*.

Così, io saluto in Arnost Hofbauer uno degli artisti più finiti, più completi, più seri che, non solamente a Praga ma nel mondo artistico intero, posseggono un proprio piccolo bicchiere, ma bevono nel loro bicchiere. Ed esso è di puro cristallo di Boemia.

WILLIAM RITTER.

ARNOST HOFBAUER — CARTELLONE.

LETTERATI CONTEMPORANEI: THOMAS HARDY.

un fenomeno non raro nel campo delle lettere e delle arti, che il più meritevole più spesso sia il meno noto. Ecco qui Thomas Hardy ad esempio. L' Inghilterra letteraria, seria, studiosa onora in lui uno dei suoi più grandi romanzieri: ma egli è tanto poco noto presso il suo popolo, quantunque alla soglia della sua vecchiaia e coronato di splendidi lavori, che se la popolarità, tanto necessaria all'uomo di genio come la più cara riconoscenza delle sue fatiche, non sorriderà alla sua canizie, egli potrà essere sicuro di scendere nel sepolcro come un *impopolare* scrittore.

Eppure Thomas Hardy ha più d'ogni altro diritto all'amore del popolo inglese, perchè nella lunga serie dei suoi romanzi ciò che più direttamente ha interessato la sua mente ed il suo cuore è stata la vita rustica inglese più povera e più umile, i monumenti visibili della quale sono le fattorie e le aie, e gli eroi i contadini. Il suo sguardo è naturale, la sua osservazione è senza fini prestabiliti: pare strano, ma è reale e logico: pare immorale, ma è moralissimo: pare un povero sognatore, ma è invece il più accurato esaminatore e descrittore della sua terra, del suo verdeggiante e pastorale Wessex, dove invecchiano inerti le antiche capitali del luogo Winchester, Salisbury, Dorchester. Innanzi alla natura egli si è inginocchiato come un adoratore, senza l'anima dell'apostolo, senza lo spirito ardente ed irrequieto del rivoluzionario.

La terra e l'uomo si sono offerti al suo sguardo ed egli li ha riprodotti coi loro spettacoli e colle loro passioni, senza i soliti viziosi ed artificiali processi psicologici, senza tutte quelle violazioni attraverso le quali l'anima dell'uomo piomba nel futuro, uscendo dall'ambiente naturale della vita presente, dove ci si para davanti nobile e mostruoso, solenne e ridicolo, amoroso e feroce, umano e belva a seconda dei casi, sbalestrato qua e là dalle passioni impetuose senza legge, senz àncora. Hardy è l'uomo che investe l'uomo senza reti, senza trappole filosofiche, sociologiche, politiche. Lo abbraccia se affettuoso, lo arresta se indomito in mezzo alle foreste del patrio Wessex e là lo studia, lo contempla con occhio naturale. Férmati, gli dice Hardy, férmati un momento: ho bisogno di vedere che cosa è questo segno che hai sul volto, di indovinare perchè ha battiti così precipitosi il tuo cuore, di ascoltare la tua voce. Io non voglio foggiarti a modo mio o secondo i processi sociologici: io non voglio alterarti: io voglio solo ritrarti come sei: noi abbiamo bisogno di conoscerti bene, tanto tanto, prima di darti una bussola o di rifarti una fisonomia.

Ecco Hardy, pittore franco e sincero, descrittore minuto ed esatto, osservatore fedele. Troppi pregi invero; ma non tali pel mondo letterario mercantile, dove vere turbe di editori mercanti e di bassi talenti barattano coram populo e senza rossore, discreditando il genio legittimo, una merce orribile di libri di nessun valore. Questi affaristi pigliano spesso il sopravvento, si attaccano dietro il carro della fama, come i monelli dietro una vettura da viaggio deludendo la vigilanza del conduttore, e fanno il bel negozio di vivere allegramente e ben contenti una vita felice in grazia delle tante corbellerie raccolte in volumi. Hardy è arrivato alle soglie del Tempio della Gloria per la legittima via, senza pompa fastosa, come un umile, ma cosciente del suo genio. Sarebbe potuto entrare anch' egli nel mercato, ma l'anima sua si ribellò. Cerchiamo in questo suo atteggiamento una ragione della rara sorte toccata alle sue opere.

Thomas Hardy, che ha scritto molti romanzi, è sopratutto un poeta, non perchè abbia scritto molti versi, ma perchè l'anima sua è l'erede diretta di quella dei poeti inglesi Gray, Goldsmith, Crabbe, Burns e Wordsworth. Sono questi nobili vati dell' Inghilterra i suoi precursori, con quest'unica differenza che costoro parlarono del contadino e della crisi agricola « piuttosto con una intenzione *morale* che per rappresentare una forma della vita originale e bella » scrive Aynard. Hardy è assolutamente originale. Dickens e Thackeray sono cittadini

londinesi, George Eliot ha scritto il romanzo della piccola vita di provincia, Maupassant ha solamente schizzata la vita dei contadini di Normandia deridendoli, Balzac e Zola hanno scritto il romanzo rustico come un capitolo della storia sociale, George Sand e Lamartine hanno studiato il contadino a beneficio totale di una loro tesi preconcetta per idealizzare il lavoro ed il popolo. L'opera intiera di Hardy è il romanzo del suo paese natìo, del Wessex: non è la storia d'una società in un dato periodo come in Balzac, o di una famiglia in questa società come in Zola, « ma è la storia di un angolo del mondo in ciò che v'ha di più immutabile attraverso le vicende della storia ufficiale, nei suoi paesaggi e nei costumi del popolo, nel colore particolare locale della natura e dell'umanità ». Essendo i suoi libri la illustrazione della sua terra natale, i romanzi di Hardy s' intitolano *Wessex Novels* (Storie del Wessex). Così descrivono Lionel Johnson ed Aynard questa regione. È quella parte dell' Inghilterra che si stende da Oxford ad Exeter, tutto il sud-ovest. Bristol e Southampton e l' isola di Wight non vi sono comprese. La terra del Wessex non ha perciò una città che abbia cinquantamila abitanti. È una terra arretrata, esclusivamente agricola, e che non ha neppure l' antica industria mineraria della vicina Cornovaglia. Non ha avuto mai grandi ambizioni politiche nè commerciali; non si è mai segnalata nella storia. La Riforma non le ha apportato grandi mutamenti. Dire che fu una terra di conservatori non è sufficiente: essa ignorò ogni cambiamento politico. Al tempo della grande Rivoluzione inglese, i notabili del paese formularono così la loro opinione sul nuovo Parlamento: « La peste porti via l' una e l' altra Camera! » Le antiche capitali del paese, Winchester, Salisbury, Dorchester, sembrano appena mutate di aspetto dal XVIII secolo e da tempo anteriore forse. La città più grande, più moderna è Bournemouth, pianta di serra senza radici al suolo. Si cerca invano sulle carte antiche questa città di piacere e di sofferenze creata dagli oziosi e dai malati nelle foreste di pini anche artificiali: luogo di solitudine originale in cui si vede solo il cielo, non si ascolta alcun rumore, come nella solitudine del mare. L'agricoltura non prospera nel Wessex ed il paese è in più punti deserto. Le lande immense dove lo sguardo stanco di correre non trova riposo che su qualche pino rosso alto su qualche cava di gesso, i pascoli di un verde sbiadito di cui l'erba rasata scende come un festone nobile e regolare fino alla spiaggia grigia, hanno un incanto austero e triste.

In alcune vallate dove dormono come prigioniere languide correnti di acque, il paese ricorda la tradizionale campagna inglese, quella delle contee del Centro, con la grazia molle dei suoi vicini orizzonti, fondendo in una nebbia soleggiata le sue lunghe file di alberi lontani. Ma ciò che caratterizza il Wessex in generale sono le vaste prospettive così rare in Inghilterra, le linee severe e pure del piano di Salisbury, secco e dorato in autunno come una campagna romana di Lorrain o di Poussin. Rompono la monotonia delle lande di questa terra seria le tombe antiche e i templi, le chiese gotiche e romane, solitarie piramidi in questi deserti di eriche e di giunchi. A fianco a Salisbury si leva il dolmen grigio di Stonehenge, il campo romano di Old Sarum e molti villaggi sono città cadute, residenze reali od abbazie di cui non resta che qualche muro, qualche cappella rovinata, o meno ancora un motto latino stranamente unito all' inglese, Bere Regis, Cerne Abbas, Whitechurch Canonicorum.

Il Wessex fa pensare profondamente al passato. La natura non è stata sfigurata e la terra ha conservato fedelmente l' impronta di tutti quelli che l'hanno occupata. Terra primitiva e storica insieme. Ed il pittore Hardy la rende nelle sue forme eterne come nei suoi più fuggevoli aspetti. Egli « ha conoscenza intima con i fenomeni, le stagioni ed i loro capricci, il mattino e la sera, la notte ed il giorno, i venti ed i loro differenti umori, gli alberi, le acque e le brume, le ombre ed i silenzi e le voci delle cose inanimate ». È un maestro pari a Dickens nella grande arte della riproduzione degli aspetti della natura.

Sentite questa nota: « I soffi più violenti battevano i boschi, si slanciavano con un rumore terribile, o passavano come raffiche tra i rami superiori con un gemito flebile. In fondo al fossato le foglie morte danzavano ed alcune cacciate e perseguitate fuori turbinavano sull'erba. Altre, tra le ultime nella moltitudine delle morte, erano restate in pacchetti fino a metà dell' inverno sui rami che le avevano prodotte e caddero allora lungo i tronchi con dei bruschi rumori. L' erba rasa che dovunque copriva più o meno la collina era toccata dal vento a folate che differivano di forza e quasi di carattere, battuta rudemente, rastrellata violentemente o leggermente mossa. L'atto istintivo di ogni uomo era di arrestarsi e di ascoltare, di

sentire come gli alberi a dritta ed a manca si mandavano gli uni agli altri voci come lamenti o inni simili ai versetti ed ai responsorii d'una cantoria di cattedrale, come le siepi e gli altri ostacoli riprendevano le note e le abbassavano fino ad un sospiro e come infine la raffica sospinta fuggiva verso il mezzogiorno e non si ascoltava più ». È di una finezza di percezione molto rara. Nel momento, proprio nel momento in cui la natura urla, fischia, canta con tutte le sue voci alte, basse, acute, stridenti, profonde, aperte e sonore, come in una tempesta di suoni orchestrali, Hardy coll' orecchio finissimo percepisce tutto dalla più debole nota del flauto alla più acuta dei violini urlanti in preda ad una disperata convulsione. La sua è una vera magia e tra i suoi venti l'uomo s'arresta pensoso ed ascolta. Quelle voci avranno un significato per lui! oh! grande! Ma Hardy ha un gran segreto: le sue pennellate sono brevi, perciò di maggiore effetto e non mette mai in bocca ai suoi attori la descrizione della natura. Questa costituisce il fondo permanente e variabile di tutte le sue scene. Noi vediamo sempre la terra del Wessex fiorita o nuda, ridente o triste, soleggiata o coperta dalla nebbia: la ascoltiamo sempre con le sue voci solenni la notte ed il giorno, ora gaia, ora lamentevole, talvolta seria, tal'altra irata: essa è sempre innanzi ai nostri occhi come una cosa a noi familiare, tanto familiare che non ci accorgiamo nemmeno di averla vicino.

Hardy non si contenta di essere questo grande artista naturale che fissa in modo insuperabile le apparenze fuggitive, gli aspetti cangianti della natura, della terra, del mare e del cielo, delle foreste, dei fiumi, delle colline e delle lande: egli *cerca di esprimere il carattere morale del luogo*. La solitudine, dice Johnson, ha anche essa la sua storia, che è tutta geologica e naturale e la valle più nascosta racconta mille cose all'osservatore, tutta una opera umana nelle sue colture e nelle sue abitazioni. Ecco ora sotto questo nuovo aspetto davanti a noi Egdon Heath, la vasta landa del Contado di Dorset. Essa è presente in tutta l' opera di Hardy e costituisce la parte principale del romanzo *The Return of the Native* (Il ritorno al paese natìo). Sarebbe una colpa se io privassi i lettori di questa splendida visione. È una citazione necessaria per mostrare la seconda maniera di descrivere di Hardy.

« Proprio nel momento di transizione in cui essa entrava nelle tenebre, cominciava la vera gloria della landa d' Egdon. Non si poteva vantarsi di averla compresa se non s'era vista in questo istante particolare. Se ne aveva il sentimento vero solo nel momento in cui non si poteva più vederla chiaramente: il suo effetto completo e la sua esplicazione si rivelavano in questa ora. Il luogo era veramente vicino parente della notte e, quando questa arrivava, si credeva di vedere il paesaggio avanzarsi verso l'oscurità. La triste distesa dei monticelli e delle cavità sembrava salire incontro alle tenebre della sera con un movimento di pura simpatia; la landa pareva esalasse l'oscurità a misura che il cielo la versava. Il luogo si riempiva di una silenziosa attesa, perchè era nel momento in cui il resto del mondo si seppelliva nel sonno, che la landa pareva si destasse lentamente ed ascoltasse. Ogni notte, la sua forma titanica pareva attendesse qualche cosa, ma essa aveva atteso durante tanti secoli, era sopravissuta a tanti cataclismi, che s'immaginava non attendesse più che un solo avvenimento, la catastrofe finale del mondo.

« Il luogo era in perfetta armonia con la natura umana, nè orribile, nè odioso, nè brutto, nè ordinario ed insignificante, ma come l' umanità, disprezzato ma durevole. Nello stesso tempo singolarmente colossale e misteriosa nella monotonia del suo colore olivastro, la sua faccia sembrava esprimere la solitudine, come quella di certe persone che sono vissute lungamente isolate dal mondo. Era una faccia solitaria che suggeriva possibili tragedie...! » Confessate sinceramente che voi non avete mai letto nulla di simil genere in altri libri.

Egdon Heath è presente a noi come il ritratto di un uomo che dagli occhi ci rivela tutta l'anima sua. Eppure nulla di fantastico! Siamo innanzi alla più definita e reale immagine della Natura Eterna. Di tutto, non solo dei boschi e dei campi, ma ancora delle città e dei villaggi, della loro storia, della loro architettura, egli ci dà il sentimento, l'anima vivente. Ora è Casterbridge, la sua città favorita, ora è il Campo Romano, ora è la Grange, Durnover, Weatherbury che egli illustra. Il Wessex, primitivo, immutabile, un vero anacronismo nella società moderna, ci passa innanzi colle sue lande, i suoi contadini, i suoi pastori, colla sua natura e colla sua storia, come una meravigliosa visione che noi non dimenticheremo mai più. Il paese natìo di Thomas Hardy diventa anche la nostra terra natale, tanta è la simpatia che egli desta nel nostro animo.

I suoi poteri sono eccezionali, i suoi processi sono sobrii e tutta l'opera sua è di una efficacia mera-

vigliosa. Il Wessex è stato immortalato da Thomas Hardy, da questo suo figlio che l' ha amato e adorato come un vecchio padre, spiandone i sospiri, le voci, i pensieri, i moti del cuore, le tristezze e le gioie, le calme dello spirito e le tempeste dell'anima gigantesca. Non v'è urlo di vento o sussurro di brezza che Hardy non abbia colpito: non c'è ridda di foglie secche, cascata solitaria di acque, tormento di foreste che Hardy non abbia osservato. Ogni angolo remoto della terra è a lui familiare. Dove la selvaggina dorme tremante la notte Hardy ha dormito anch'egli; dove la oscurità più profonda è caduta la notte, là Hardy s'è addormentato nel mistero e nel sogno della landa. Egli ha confuso l'anima sua con quella della sua terra natìa, che gli ha parlato come un essere vivente, che si è lamentata dei suoi dolori, che gli ha gettato sul volto il velo delle sue tristezze grigie infinite.

* * *

Oggi Thomas Hardy ha varcato i sessant'anni. È nato a Dorchester nel Wessex nel 1840. È un uomo di statura regolare, di complessione robusta. Il suo volto non riesce simpatico a prima vista: pure tutta la sua figura ha linee di strana armonia che si rivelano lentamente all'osservatore. È calvo; ha la fronte spaziosa solcata da rughe simmetriche; ha sopracciglia sporgenti e marcate, sotto le quali si raccolgono gli occhi dolci e serii; la sua bocca è nascosta sotto i folti baffi; il grande padiglione dell'orecchio sembra teso ad ascoltare le voci del suo amato Wessex. Spira da tutto il suo volto una soavità malinconica ed una affettuosa confidenza. Tutta la sua persona non posa, ma ha un atteggiamento naturale attraente e modesto, come di un ascoltatore sorpreso ed incantato che spii e mediti sulla soglia di una foresta mormorante. Egli ha dedicato tutta la sua vita al patrio Wessex. Il suo primo lavoro è del 1871 e s'intitola *Rimedi disperati*. È un volume di preziosa fattura ed ebbe un pieno successo.

Hardy era pronto pel suo lavoro. Senza interruzione dal 1871 fino al 1892 pubblicò gli altri romanzi del ciclo *Wessex's Novels*: nel 1871, *Under the Greenwood Tree*; nel 1872, *A pair of Blue Eyes;* nel 1874, *Far from the madding Crowd*; nel 1876, *The Hand of Elhelberta*; nel 1878, *The Return of the Native* e *The Trumpet-major.* Seguirono a breve distanza gli uni dagli altri i romanzi *A Laodicean, Two on a Tower, The Mayor of Casterbridge, The Woodlanders, Wessex Tales, A Group of Noble Dames, Tess of the d'Urbervilles, Life's Little Ironies, Jude the Obscure* e *The Well-belowed.* — Dopo il 1892, compiuti i diciassette poderosi volumi di illustrazione della terra, dei monumenti e del contadino del Wessex, Hardy si riposò. Tuttavia il faticoso lavoro non lo aveva stancato: lo aveva accompagnato come un conforto e come un premio continuo della vita, sino all'età dei cinquant'anni. Nel 1896 le corde della lira di Hardy si tendono e cantano. Su tutta l'opera di prosa il canto alato si leva: la poesia del paese misterioso e triste del Wessex prorompe dall'animo suo con foga giovanile appassionata, come l'inno estremo di addio nel più tenero momento della vita, nel momento di separarsi dalla persona lungamente amata. Tutti gli affetti, tutte le pene, tutti i sogni, tutti i misteri, tutti i lunghi giorni di tristezza, tutte le ore brevi di gioia, tutta la vita di chi soffre e lavora, tutta l'anima della terra natìa chiuse Hardy nei *Wessex Poems* come in un reliquiario sacro, sintesi dell'opera di lunghi anni. Prosatore in giovinezza, poeta verso la canizie! È strano! È una anomalia! In generale i grandi scrittori di prosa hanno cominciato per essere prima poeti. La forza giovanile, le tempeste del cuore, le passioni non sopportano l'andatura della prosa paziente. In Hardy no. La serietà ha frenato la sua età giovanile: lo ha chiamato presto alla riflessione ed alla meditazione. Hardy aveva trentun anno quando pubblicò *Desperate Remedies*, romanzo di scrittore maturo e coscienzioso. La poesia scaturisce dal cuore di Hardy in sul tramonto della sua vita, quando le memorie del passato, le malinconie del presente in cui si vede non lontana la invan fugata meta, assalgono l'animo con mestizie e tristezze irresistibili. Dopo i *Wessex Poems* del 1896, Hardy dà nel 1901 i *Poems of the Past and the Present.* L'ultimo suo lavoro è di questo anno ed è un dramma napoleonico *The Dynasts.*

Di tutta questa opera vasta, complessa, scritta nello spazio di circa trent'anni, noi non possiamo fare una dettagliata esposizione: ne abbiamo dato le linee generali ed i tratti caratteristici fondamentali. L'idea dell'opera di Thomas Hardy è innanzi alla nostra mente. Nel primo piano del quadro è il contadino del Wessex, con tutte le sue differenze da tutti i contadini degli altri paesi del mondo, con la sua anima speciale, diverso da quelli studiati da Sand, da Balzac, da Zola e dal tedesco Fritz Reuter. Dice Aynard: « I contadini di Hardy sono

dei dipendenti e, nel senso esatto della parola, degli umili. Non hanno la innata sfiducia dei nostri perchè non hanno gran cosa da guadagnare o da perdere. Non lavorano per essi, lavorano meno; sono volentieri filosofi, pigri e bevitori di birra. Hanno delle velleità da artisti e degli impulsi da sognatori ». Hardy vi fa vivere nel loro ambiente, nella funzione naturale della loro esistenza e la vita per essi è senza grande importanza. « Pigrizia o sogno, abnegazione od apatia, questa rinunzia prende molte forme a seconda degli individui, ma proviene sempre dalla stessa causa, la impossibilità di cambiare radicalmente e quasi di migliorare la propria vita ». Il fittaiuolo del *Return of the Native*, rovinato completamente per la perdita del suo gregge, lascia il suo paese nativo, va nel mercato della vicina città e loca l'opera sua come pastore presso un possidente. Cambia vita, paese, occupazione, senza rammarico. Come un nomade! Dopo avere lungamente errato torna alla natìa brughiera. Il paese natale esercita sui contadini una sorta di attrazione, che essi subiscono inconsciamente. In amore sono fe-

June 20. 1901

Sir: my reply to your inquiry must be brief. I do not think that there will be any permanent revival of the old transcendental ideals, but that there may gradually be developed an Idealism of Fancy; that is, an idealism in which Fancy is no longer tricked out and made to masquerade as Belief, but is frankly and honestly accepted as an imaginative solace in the lack of any substantial solace to be found in life.

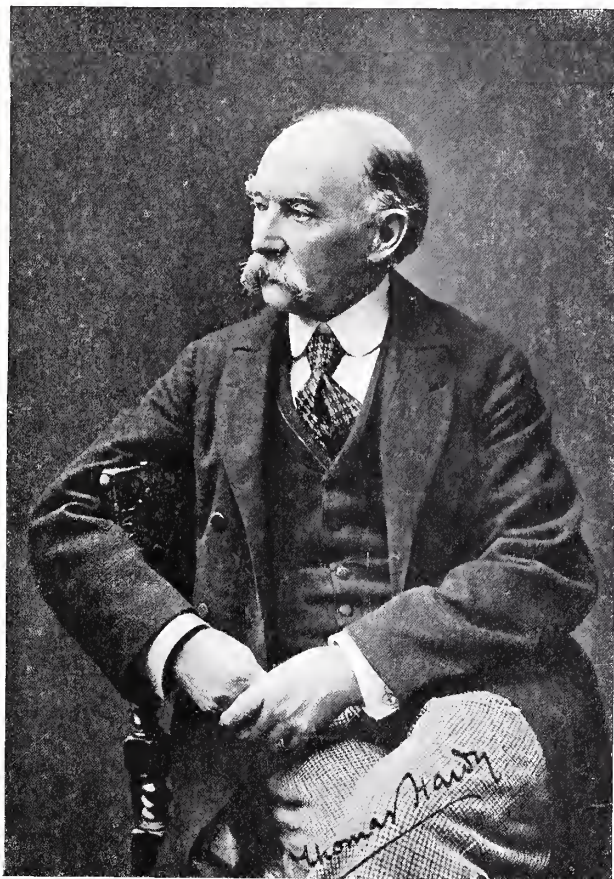
Yours truly
Thomas Hardy.

To Dr Arnaldo Cervesato.

deli fino alla morte questi campagnuoli. Tipi di questa specie sono Giles Winterbone in *The Woodlanders* e Gabriel Oak nel *Far from the madding Crowd*. Altri sono violenti ed impulsivi e spesso taciturni: pure la loro vita non ha un senso tragico. Non tutti hanno un' anima profonda: v' ha degli imbecilli, degli stupidi, dei buffoni, dei semplici; ma all'occasione pieni di devozione e di fedeltà. Abel Whittle è un bell'esempio in *Mayor of Casterbridge*: quest'uomo che era stato maltrattato e scacciato dal suo padrone, quando questi è rovinato, disonorato e malato e cerca la morte, Abel lo accoglie pietosamente nella sua capanna.

La vita nel Wessex, nel villaggio, non è però tutta una pace invidiabile. Per i semplici sì; ma per la maggior parte degli uomini « la felicità non è altro che un episodio in un dramma di sofferenze ». I contadini, scrive Hardy, vivono secondo la natura, ma questa non basta per renderli buoni e felici. La natura è indifferente al bene ed al male e non cerca nè la felicità, nè il perfezionamento delle sue creature. Come i suoi capricci fanno prosperare o perire le messi nei campi, così nelle anime la leggerezza delle donne, l'orgoglio o la sensualità degli uomini destano tempeste che con un solo colpo possono rovinare l'edificio di una vita. I violenti, gli incostanti ed i deboli distruggono la felicità intorno ad essi stessi ed il giusto pecca sette volte al giorno.

La fatalità conduce il mondo del Wessex. Hardy è un pessimista. *Tess d'Urberville* e *Jude the Obscure* sono i due romanzi più tragici di lui e dove egli risponde anche alla questione: Come trasforma la vita ed i costumi degli uomini del Wessex l'azione della civiltà contemporanea?

Tess è la figliuola maggiore dei coniugi Durbeyfield che vivono in una povera capanna. Semplice passeggiero, la chiama Hardy, nel bastimento Durbeyfield così male governato. Un pastore rivela al padre che colla nobile famiglia del paese, i d'Urberville, di cui porta il cognome un po' defigurato, ha comune lo stipite. I coniugi poveri perdono la testa ed un bel giorno mandano Tess dai signori d' Urberville per far *riconoscere il legame di parentela*. Povera gente! Tess non si rifiuta al desiderio espresso dai suoi genitori e va presso i d'Urberville, che erano dei *parvenus* e non altro, che avevano usurpato il cognome della vera antica famiglia d' Urberville estinta. Tess è assunta come persona di servizio. Bella ed avvenente, desta le voglie del giovane figlio del padrone. Questo giovane brutale, una sera durante una passeggiata, la viola. Solo dopo pochi giorni Tess odia a morte il suo seduttore: lo abbandona e torna alla sua capanna. Tess partorisce un bambino che muore poco tempo dopo. Dopo due o tre anni riprende un po' di coraggio e cambia paese. Cerca un luogo dove essa è sconosciuta. Trova occupazione presso una latteria. Angel Clare, un giovane colto, senza pregiudizii, filosofo, s' innamora di Tess e la sposa. Essa ha lungamente lottato per non confessare ad

THOMAS HARDY.

Angel la sua colpa; ma la sera delle nozze non resiste più e confessa al marito il suo fallo. Angel l'abbandona: si reca in America. Lascia a Tess una somma di denaro e la prega di scrivergli. Angel tenterà di riamarla. Ma i genitori di Tess la spogliano di tutto ed essa, ridotta nuovamente nella miseria, non risponde più alle lettere del marito, ed è costretta a cercare lavoro presso altro padrone. Un bel giorno essa si vede nuovamente circondata dal suo primo seduttore. Resiste lungamente; ma quando la morte dei genitori e la perdita del possesso del fondo riducono la sua famiglia alla disperazione, allora essa inconsciamente cede ancora. Il marito, privo di risposte, non le aveva scritto più ed Alec d'Urberville le aveva fatto credere che non sarebbe più ritornato.

Tess lo credeva morto. Passa del tempo ed un bel giorno Angel Clare, che aveva ritrovato il suo amore per la povera Tess, torna e la trova convivente con Alec. Angel la fugge; ma Tess uccide Alec e raggiunge il marito. Non gli narra l'accaduto, ma glielo racconta come un suo sogno. Come due folli Tess ed Angel fuggono pel mondo e vanno a chiudersi nella foresta di Stonehenge. La mattina mentre Tess, ancora stanca del lungo viaggio, dorme nel tempio pagano sulla pietra che serviva una volta pei sacrifici, è arrestata. Ritroviamo Angel Clare ed una sorella di Tess più tardi presso la prigione di Winchester in attesa dell'esposizione del drappo nero che annunzierà che Tess è stata condannata e giustiziata.

La storia della povera Tess, del suo amore e della sua sventura, è il capolavoro di Hardy. Pagine splendide, sublimi, ricche di poesia vera e di sentimenti nobili! Ah! se il pastore archeologo non avesse detto al padre di Tess che discendeva dalla razza dei d'Urberville; se Tess non fosse andata in casa di essi; se Tess non avesse incontrato Angel Clare, non lo avesse tradito! Quanti *se!* ma la vita, vuol dire Hardy, è qualche cosa che sfugge ad ogni calcolo, perchè il caso v'interviene in ogni momento e nei più importanti momenti, e rompe ogni disegno, sperde ogni traccia prefissa, cangia riso in lacrime, felicità in dolori.

Tess? Bisogna piangere sul suo destino! Povera Tess! L'ultimo sonno fu sulla pietra dove si sgozzavano le vittime in olocausto alla divinità. Il suo fu l'olocausto sanguinoso e tragico ai casi della vita!

Ed Hardy ti è venuto incontro senza teorie. Il caso e le sorprese stanno al timone della barca umana e la mandano qua e là, come pazza, finchè la frangono contro gli alti scogli. Non bisogna cercare, dice Hardy, di esplicare la vita interiore ed esteriore, perchè essa racchiude sempre infinite possibilità e quando si fa l'opera d'arte, non bisogna cercare di riprodurre il vero soltanto, ma immaginare il verosimile. Egli è nella successione degli avvenimenti della sua Tess naturale, naturalissimo. Tess è vittima di necessità violenti, di suggerimenti che deve ascoltare.

Nella prefazione all'altro romanzo del 1895 *Jude the Obscure* esplicò questa sua specie di teoria. *Jude the Obscure* è l'altra faccia della medaglia. Tess, nata in uno dei piccoli paesi « ultimi rifugi della felicità sulla terra, perchè è là che si troveranno gli ultimi che ignoreranno le vere condizioni dell'esistenza », sarebbe potuto essere felice: involontariamente è trascinata all'infelicità, è giustiziata pur essendo pura come un angelo. Sedotta prima, poi sacrificata, è « l'esempio della invasione violenta nel Wessex di costumi, di idee e di una giustizia che a lei erano straniere ». Jude, illuso, ignaro del mondo e quindi fino ad un certo punto soltanto perdonabile, volontariamente e reponsabile egli solo, abbandona la sua vita naturale per andare a cercarne un'altra. È un esempio, nota Johnson, dell'attrazione che esercita talvolta sull'uomo del Wessex il mondo sconosciuto che lo circonda; attrazione che è quella dell'intelligenza, della coltura intellettuale rappresentata dall'Università. Di questa Università vicina, di cui i lumi, la notte, gli appariscono da lontano come l'aureola che corona la nuova Gerusalemme celeste, il povero figlio del contadino si fa un'idea quasi mistica. Poter varcare la soglia di quell'edificio, entrare nelle aule, ascoltare la voce solenne della scienza: ecco il suo sogno! L'apprendista prestinaio apprenderà il latino ed il greco anche conducendo il carretto per visitare la clientela; si farà apprendista scultore per campare la sua vita più facilmente in una città. Contemporaneamente egli resta ignorante della vita come un fanciullo e si lascia trascinare al matrimonio da una giovine avida e scaltra e beve per dimenticare i suoi dolori. Quando la moglie lo abbandona ed egli può infine realizzare il suo sogno, arriva nella città illustre della Università, dove una folla di dotti fantasmi sembra accoglierlo nelle vie oscure, ma presto si avvede che le porte dell'Università sono chiuse per lui. La sua vita da questo momento è senza uscita: egli dovrà soffrire fino alla fine per

la sua nostalgia dell' impossibile. « La sua unione con la giovine avida e scaltra si ristabilisce. La moglie, assalita da uno scrupolo religioso, torna al marito che non ama e Jude ricade nella rete di essa che lo demoralizza ed abbrutisce ». Fino all'estremo giorno della sua vita il suo desiderio di imparare lo tormenterà ed abbandonato da tutti andrà a morire, recitando i versetti di Giobbe sull'uomo che non avrebbe dovuto nascere, in mezzo al rumore delle acclamazioni, il giorno della festa solenne che chiude ogni anno i lavori della dotta aristocratica Università, alla porta di questa. « Oscuro Jude! Oscure apirazioni! »

Blaze scrivendo del *Romanzo inglese contemporaneo* dice: « La razza inglese è energica, è una razza pratica. Tollera solo un minimum d'incubazione: appena è in possesso di ciò che le sembra nuovo, la missione si organizza. L'Inghilterra aveva avuto dei grandi artisti; ma lo spirito patrio della razza, l'arte che è azione, avevano sopraffatto la critica ». Ruskin e Rossetti modificarono l'ambiente. Moore in *Semplice accidente*, Woods in *Tragedia di villaggio* e Grand in *Gemelli celesti* hanno così destramente misto il dritto, il falso, il bello, il brutto, lo snaturato col troppo naturale, il sublime col triviale, che c'è voluto il talento di Moore e di Woods per conservare in mezzo a tanta confusione qualche tratto da maestro e per riservare al lettore attraverso il caos qualche punto sereno. Il solo che resta profondamente inglese in mezzo ai giovani che ben presto diventeranno vecchi, il solo che sia veramente della sua razza e del suo paese, che descrive gli inglesi di Inghilterra è Thomas Hardy. In *Jude the Obscure*, in *Lontano dalla folla*, ha seminato aspetti d'ambienti e di figure che sono e non possono essere che britannici. L'anima inglese in ciò che essa comporta di più poetico, di più sognante, il carattere inglese in ciò che la sua fermezza può implicare di fieri sacrifici generosamente compiuti in silenzio, non ha trovato panegirista più eloquente di Hardy, allorquando egli ci mostra il mandriano Oats ed il pastore della chiesa Angel Clare ».

Jude, Esther Waters, il mandriano Oats sono inglesi di tutti i tempi, che interesseranno sempre tutte le volte che il lettore sarà curioso di ritrovare certi tratti d'umanità generale presso personaggi fittizii e certi tratti di umanità inglese presso figure perfettamente britanniche.

Nella sua dipintura dell'uomo Hardy è poeta, creatore ardito quanto finissimo osservatore, perchè egli vede nella vita dello spirito qualche cosa che si può immaginare e rivivere, ma non esplicare. Concepisce inoltre il caso od il destino in un modo tutto poetico e personifica costantemente queste forze sconosciute ed incomprensibili. Egli non fa nè la psicologia, nè la storia naturale nel suo romanzo: sta contro il naturalismo contemporaneo solo perchè egli nei suoi carissimi libri ha cercato non la *verità letterale impossibile*, ma la *verosimiglianza poetica*. Così, mentre è profondamente radicato nel reale, nella osservazione della natura e dell'uomo, pare un sognatore. Altrimenti, esclama Hardy stesso, come consolarsi? Egli risponde nella sua poesia intitolata *Un bel mattino*. « Come consolarsi? Non vedendo ciò che è agire, soffrire, essere; non notando le condizioni della vita; non ascoltando gli avvertimenti del tempo; no: solo attaccandosi al sogno, a questo chiarore diffuso, che stende sulle cose grigie un velo d'oro. È ciò che io fo oggi in questo giorno di fantasia, tenendo le ombre per promessa di luce, non volendo vedere un'apparenza ingannatrice in questo minuto, in cui la vôlta del cielo s'irida e che non è per me altra cosa fuorchè una parte di un disegno provvidenziale, una prova che la terra fu fatta per l'uomo ».

Nella sua semplicità ed unità l'opera di Thomas Hardy ha un aspetto monumentale. Il suo Wessex, al quale da giovane si dedicò, è vivente. Egli lentamente e pazientemente, dice Aynard, ha elevato un grande monumento ad un paese e ad un popolo. I suoi mille personaggi diversi vivono nell'unità d'un solo sogno. In un paese dove l'ottimismo è la vera religione ufficiale, Hardy passa come un rappresentante tipico del pessimismo contemporaneo. Donde le accuse di immoralità! Ma Thomas Hardy è superiore a queste accuse. Uno dei grandi critici inglesi afferma che « tutto il senso della sua opera è morale. Una gran parte di essa è una austera variazione su questi temi, che tutto non è altro fuorchè cenere e polvere, che il desiderio è crudele e l'amore fragile, verità inopportune, ma molto antiche e molto gravi e che Hardy presenta con la coscienza della loro grandezza. Per la severità del pensiero e dello stile, a cui egli rinunzia raramente, egli prende posto tra gli scrittori che, dai tempi più antichi della letteratura, hanno espresso nell'arte una ragionevole tristezza. La serietà profonda che ha la terra nei suoi boschi, nei suoi campi, nelle sue solitudini, è pas-

sata nella sua opera e quando egli intraprende a trattare le passioni degli uomini, questo spirito serio e profondo lo dirige e lo guida ».

La nostra esposizione è giunta alla sua fine. Troppo breve per un'opera tanto vasta: ma il nostro proposito era solo quello di dare le linee principali della figura di Hardy e nulla più. Chi vuol conoscere perfettamente il romanziere deve leggere le sue opere.

Quando ad Arnaldo Cervesato, spirito nobile e tenace, venne in mente di promuovere l'inchiesta sui *Nuovi Ideali*, che ha fatto capo a quello splendido libro che egli ha felicemente intitolato *Primavere d'idee*, Thomas Hardy rispose subito e facilmente. La risposta era pronta da un pezzo: tutta la sua vita e tutta la sua opera l'avevano preparata. Essa è racchiusa nel prezioso autografo favoritomi gentilmente dal signor Cervesato. Scrisse Hardy: *La mia risposta alla sua inchiesta sarà breve. Io non credo che vi sia per essere alcun risveglio sicuro degli antichi ideali trascendentali; ma credo che si possa sviluppare gradatamente un idealismo della fantasia, ossia un idealismo nel quale la fantasia non sia più truccata e mascherata come fede, ma sia accettata francamente ed onestamente come una consolazione immaginosa, non potendosi trovare una qualche consolazione sostanziale nella vita.*

Un po' troppo enigmatico, esclama quasi sorpreso il promotore dell' inchiesta.

Già: ma era la terra del Wessex che rispondeva coi suoi dolori ed i suoi misteri. Non vi pare di sentire in questa risposta Hardy cantare la poesia ad UN BEL MATTINO? *Come consolarti? Non notando le condizioni dell'Esistenza; non ascoltando gli avvertimenti del Tempo; no: attaccandosi al Sogno, al chiarore diffuso che getta sulle cose grige un velo d'oro!*

Soave, soave tre volte, dolce tre volte cantare che la Vita è un Sogno!

ULISSE ORTENSI.

THOMAS HARDY (1886) — DISEGNO DI J. W. ALEXANDER.

ARTE RETROSPETTIVA: LA MADONNA DEGLI ALBERETTI.

LA filosofia spenceriana che diede nuovo indirizzo al mondo del pensiero, spiega l'ordine di tutti i fenomeni e ricostruisce le leggi supreme d la natura e della umanità. Ogni fenomeno della natura e del pensiero si evolve per forme apparentemente diverse, ma intimamente connesse e in ordine continuato: da un fatto solo, unico, tutto è venuto, tutto è derivato, tutto si è svolto. All'evoluzione sta di contro il moto inverso, la devoluzione, che a traverso deviazioni, errori, inganni, decadimenti, riporta al principio originario.

Per questa teorica molti problemi del pensiero umano furono chiariti, e il mondo, l'uomo, la società, la morale presero nuovo aspetto.

Scendendo dalle leggi levate del pensiero e della morale ai più minuti particolari, la legge, che apparve luminosa dinanzi alla mente del grande inglese, spiega l'ordine di ogni fatto, per quanto tenue, di ogni manifestazione dell'intelletto, per quanto minuta e inavvertita. La teorica spenceriana dovrà dare un nuovo indirizzo anche alla storia dell'arte, e il metodo del grande filosofo, che abbraccia tutta la vita cosmica, dovrà pur spiegare lo svolgimento delle arti figurative in ogni loro particolare. Attraverso la legge dell' evoluzione sarà sopra tutto importante e curioso studiare la maravigliosa parabola dell' arte veneziana, che apparisce già luminosa con Jacopo Bellini, si svolge in tutto il suo splendore con Tiziano, Paolo, Tintoretto e va poi mano mano decadendo fino all'ultimo secolo della Repubblica.

TADDEO GADDI (?) — LA VERGINE DEI CIPRESSI.
MINIATURA DEL CODICE « SPECULUM HUMANAE SALVATIONIS ».
(PARIGI, BIBLIOTECA DELL'ARSENALE).

E se nuovi giudizî e nuove conclusioni sorgeranno, quando si studierà con tale metodo tutta la storia di un'arte nel suo insieme, scaturiranno idee e fatti non meno importanti, non mai fino ad ora avvertiti, quando nello stesso modo si vorrà prendere in esame la vita dei singoli artefici. Sarà, per esempio, curioso seguire a traverso le leggi dell'evoluzione, il sorgere, il maturare e il decadere dell'opera di tre pittori: Harry met de Bless, detto Civetta, Jacopo da Pontormo e Gaudenzio Ferrari. Uguale è in tutti e tre il procedere della vita artistica. I loro primi quadri sono ideati e composti con attraente semplicità e disegnati con ammirevole sobrietà; ma quando avanzano nell'età, in tutti e tre si palesano gli stessi sintomi di decadimento: disegno scorretto, composizione farraginosa, confusa, affollata, colorito a macchie vive e sparse.

Non della storia di un periodo artistico, e neppure della vita di un pittore ci proponiamo ora di studiare lo svolgimento, ma soltanto di un minuto particolare pittorico, vale a dire dell' evoluzione e della devoluzione di un semplice tipo iconogra-

fico. Non è inutile ripetere come anche questi piccoli particolari sieno ordinati da quelle leggi, che regolano ogni fenomeno, per quanto lieve, della vita del pensiero. Noi vogliamo vedere in qual modo quel soggetto pittorico, conosciuto sotto il nome di *Madonna degli Alberetti*, si origini, si svolga, giunga al suo massimo sviluppo e da ultimo degeneri e, quasi diremmo, si atrofizzi.

Noi crediamo di scorgere il tipo originario della *Madonna degli Alberetti* nello *Speculum humanae salvationis*, prezioso codice della Biblioteca dell'Arsenale di Parigi (593 Berris V), attribuito a Corrado cognominato da Alzey, paese del Granducato di Assia [1].

Emilio Mall, il critico profondo della iconografia medievale, sta scrivendo un libro che promette di diventare assai curioso, intorno alla grande importanza iconografica di questo manoscritto, le cui miniature di stile fiorentino-giottesco furono assegnate a Taddeo Gaddi.

Ogni pagina del manoscritto è divisa in due colonne e ogni colonna contiene un quadretto miniato. Una scena dell'antico Testamento è contrapposta ad una del nuovo. Al foglio 8 sono rappresentati alcuni simboli relativi alla Sposa del Signore, e fra gli altri la espressione simbolica del Cantico dei Cantici: « Sicut turris David collum tuum, quae aedificata est cum propugnaculis; mille clypei pendent ex ea ».

L'amanuense aveva scritte queste parole, e il miniaturista le aveva illustrate con uno di quei disegni di stile toscano, adombrati da una leggera velatura di colore, che lascia travedere la pergamena. Delicatissime opere di minio da poter essere facilmente sciupate da ogni cosa più lieve, perfino dalla lagrima, caduta dagli occhi d'un credente, infervorato nella pia lettura.

Non s' indovina per quale causa, ma la miniatura della Torre Davidica si sciupò, e il pittore, che si accinse a ripararla pensò invece di coprirla con un fondo a guazzo d'un intenso colore azzurro, dipingendovi poi sopra non più la torre davidica, ma un altro soggetto espresso da altre parole, che si leggono nella stessa colonna del manoscritto:

Sicut enim cypressus odore fuget serpentes
Sic Maria gracia sua depulit male concupiscentes;
Et sicut in vinea [florente] nequeeunt serpentes habitare,
Sic Mariae nulla mala concupiscencia potest appropinquare.

L' ingenuo miniatore rappresentò la Vergine nella rigidità rituale bizantina, con le mani alzate, che stringono due cipressi. È veramente questo il tipo più antico, che ci fu dato trovare nelle rappresentazioni figurate della Madonna degli Alberetti.

Viene secondo, nelle nostre ricerche, un quadro attribuito a Gentile da Fabriano, rappresentante la *Vergine in trono* con a' lati due alberelli, che hanno più tosto forma di cespugli. Qui vuolsi per incidenza notare come il tipo iconografico, che stiamo studiando, apparisca soltanto nell'arte umbra e nella scuola veneziana, dove fu portato, con molta probabilità, da Gentile da Fabriano.

Un' antica figurazione di Madonna degli Alberetti, troviamo anche in scultura e propriamente nel vecchio Palazzo del Patriarca a San Pietro di Castello, sulla parete esterna della cappella dedicata a San Giovanni Battista, ch' era in origine il battistero. Il bassorilievo in marmo, rappresenta la Madonna, e a destra e a sinistra due alberetti co' rami pieni di uccelli, come l' albero apparso in sogno a Nabucodonosor.

Consideriamo ora un quadro, che è ornamento del Museo di Berlino ed è senza contestazione di Gentile da Fabriano. I due alberetti, molto rassomiglianti a quelli della miniatura nel codice della Biblioteca dell'Arsenale, sono due cipressi, popolati, non più da uccelli, ma da angeli, che tengono tutti fra le mani stromenti musicali. Ma i cipressi, che nella antica miniatura volevano essere la significazione delle parole: — *i cipressi discacciano il serpente come la Vergine la concupiscenza* — hanno nel quadro del pittore da Fabriano un diverso significato, e vogliono rappresentare uno l' antico, l'altro il nuovo Testamento. Questo significato trae la sua origine e il suo svolgimento dalla leggenda della Santa Croce e da un passo del Cantico dei Cantici, dove la Sulamite dice: *Sicut malus inter ligna silvarum sic dilectus meus inter filios*.

Tutti sanno quale e quanto uso abbia fatto il Cristianesimo del linguaggio simbolico: la fede non si esprimeva da principio che in questa lingua

[1] Il Graesse (*Trésor de livres rares*, VI, 460) dice che lo *Speculum* è attribuito a Conrad d'Altzheim. Intorno a quest'autore, il Fabricio dà le seguenti notizie:

« Conradus de Altzeya, sive Altsheimensis in dioecesi Moguntina circa annum 1370 laudatus Trithemio cap. 660 de S.[criptoribus] E.[cclesiasticis] qui praeter Epistolarum librum et Carminum celebrat ejus volumen versibus et rhythmis pulchra varietate depictum de S. Virgine Maria et redemptione generis humani, quod *figurarum opus* inscripsit. Apud Possevinum hic male scribitur Conradus ex Altreya. » (J. A. Fabricius, *Bibliotheca latina mediae et infimae aetatis*. Florentiae, 1858, t. I, p. 279).

convenzionale. I fatti dell'antico Testamento furono tratti a significare quelli del nuovo: Adamo divenne il simbolo di Cristo, la creazione del primo uomo la figura dell'incarnazione, la moltiplicazione dei pani e dei pesci l'immagine dell'eucaristia. Questo mistico simbolismo penetrò poi nelle arti. Nell'architettura, la chiesa cristiana doveva essere le illusioni, che ogni generazione ricevette dall'altra, come una sacra eredità di religione e di amore. Un gran numero di queste leggende sono raccolte e unite nel *Dialogus Miraculorum* di Cesario di Heisterbach e nella *Legenda aurea* di Jacopo da Voragine.

Poichè il simbolismo, come abbiamo osservato,

LA MADONNA DEGLI ALBERETTI.
BASSORILIEVO DELLA CAPPELLA DI S. GIOVANNI BATTISTA A S. PIETRO DI CASTELLO, VENEZIA.
(Fot. Naya).

posta in luogo elevato, come emblema della superiorità delle cose celesti, e doveva avere quattro porte, due da un lato (*speciosae portae*) simbolo della vita terrestre, due dall'altro (*portae sanctae*) simbolo della celeste[1]. Parimenti la pittura e la scultura, invase da coteste idee simboliche, trassero loro ispirazione da innumerevoli leggende, dove l'immaginazione popolare raccolse i fantasmi, i sogni, cercava di collegare la tradizione del vecchio Testamento e quella del nuovo, così, per esempio, intorno al legno della Santa Croce pullularono molte leggende, nelle quali si confusero insieme la fantasia ebrea e la cristiana. In qualche leggenda il legno della Croce è il tronco dell'albero della scienza del Paradiso terrestre. La verga miracolosa che aveva servito ad Aaron per vincere i Magi in Egitto era un ramo di cotesto albero, al tronco del quale

[1] MAURY, *Lég. pieuses.*

Mosè aveva attaccato il serpente, la cui vista guariva le ferite degli Ebrei. Quel tronco venne poi in proprietà di Salomone, che voleva usarlo per la costruzione del tempio [1].

Un'altra leggenda sul legno della Croce, raccolta nelle Vite dei Santi (*Legenda aurea*) di Jacopo da Voragine, a noi particolarmente giova per spiegare l'argomento iconografico di cui ci occupiamo. Si legge nell' Evangelo di Nicodemo, che un giorno, mentre Adamo giaceva malato, suo figlio Seth si recò alla porta del Paradiso terrestre per domandare un po' dell'olio stillante dall' albero della scienza, per ungerne il corpo del padre e ridargli la salute. Secondo la popolar tradizione, l' arcangelo Michele diede a Seth un ramo dell'albero miracoloso, ingiungendogli di piantarlo, e dicendogli che il giorno in cui il ramo avrebbe fruttificato suo padre sarebbe guarito. Ma Seth, ritornato a casa, trovò Adamo già morto, e piantò sulla tomba del padre il ramo, che prese radice e allargò i suoi rami. La pianta al tempo di Salomone era cre-

GENTILE DA FABRIANO — LA MADONNA DEGLI ALBERETTI — (BERLINO, MUSEO).

[1] Mussafia: *Legg. della Croce.*

sciuta così che il re sapientissimo, volendo adoperarla per la costruzione del tempio, la fece tagliare. Ma invano gli operai cercavano adattarla al luogo voluto, giacchè miracolosamente il legno ora appariva troppo lungo, ora troppo corto, in modo che si dovette metterlo in disparte. Con quel legno si fece poi la Croce, alla quale Cristo fu appeso.

Intorno al legno miracoloso continuò una ricca fioritura leggendaria.

GIOVANNI BELLINI — L'ALLEGORIA DEL POMO MISTICO — (FIRENZE, GALLERIA DEGLI UFFIZI).
(Fot. Alinari).

Ad alberi selvatici (*ligna silvarum*) dalle frutta aspre ed acerbe sono paragonati nel Cantico dei Cantici gli uomini macchiati del peccato mortale.

Sull'albero selvatico del genere umano, il Padre Eterno innesta, mediante il mistero della Concezione, un ramo nobile, la Vergine Maria, che produsse Gesù, il *malus* mistico, vaticinato dalla Sulamite. Il pomo restituito all'albero del Paradiso terrestre, inaridito dal peccato e rifiorente per la nascita di Gesù, è simbolo della Crocifissione e della Redenzione.

Giovanni Bellini nel celebre quadretto allegorico degli Uffizi ha rappresentata la leggenda del pomo mistico, inspirandosi al poema *Le pélerinage de l'âme* di Guglielmo de Deguilleville. Questa leggenda, che all'albero del Paradiso terrestre congiunge quello della Chiesa cristiana, ha un'altra rappresentazione in due tavole custodite nel Museo Civico di Venezia. Una mostra Adamo ed Eva a destra ed a sinistra dell'albero del Paradiso, fra i rami del quale si vedono non più gli angeli, come nel quadro di Gentile da Fabriano, ma i santi del vecchio Testamento. L'altra tavola rappresenta ai due lati dell'albero della Chiesa il re David e la Sulamite; in alto fra i rami i santi del Cristianesimo, e, a mezzo il tronco, il busto di Gesù.

Le due composizioni sono dipinte su tavole d'abete, e la stretta cornice che le circonda non è distaccata, ma tagliata nelle stesse tavole, formando ognuna con la cornice un sol pezzo. Da ciò si può arguire che dovessero essere adoperate per sportelli d'organo. Come abbiamo potuto rilevare da documenti rintracciati nell'Archivio, queste due tavole provengono dal convento veneziano di Santa Maria delle Vergini a Castello, e allo stesso con-

ADAMO ED EVA
E L'ALBERO DEL PARADISO TERRESTRE.

IL RE DAVID E LA SULAMITE
E L'ALBERO DELLA CHIESA.

(VENEZIA, MUSEO CIVICO).

vento, come avverte il Cicogna nelle *Iscrizioni veneziane*, appartenevano anche otto quadretti, che per essere innestate nel battitoio di una cornice o stipite, che insieme doveva unirli per formare il pa-

GIROLAMO DEI LIBRI — LA VERGINE, GESÙ E S. ANNA SOTTO L'ALBERO MISTICO — (LONDRA, GALLERIA NAZIONALE).
(Fot. Hanfstaengl).

furono trasportati nella chiesa di Sant'Alvise. Questi quadretti sono essi pure dipinti su tavole d'abete, le quali sono smussate tutt' intorno, come rapetto d'un organo.

Erano infatti molto usitati nelle antiche chiese veneziane gli organi con gli sportelli e i parapetti

(*poggi*), dipinti con storie sacre. Unendo insieme gli otto quadretti di Sant'Alvise, disponendoli come dovevano essere nel loro ordine originario quattro da una parte e quattro dall'altra, troviamo una specie di parallelismo simbolico tra i fatti sacri rappresentati. Vediamoli:

1. Giacobbe e Rachele al pozzo.	1. Salomone e Saba s'incontrano al fiume.
2. Ritrovamento di Giuseppe coi fratelli.	2. Ritorno di Tobiolo.
3. Il vitello d'oro.	3. La povertà di Giobbe.
4. La caduta di Gerico.	4. Il colosso dai piedi di argilla.

SPAGNA (?) — LA VERGINE E SANTI — (PERUGIA, PINACOTECA).
(Fot. Anderson).

Lo stile, la fattura, il disegno di queste otto piccole tavole rivelano la mano dello stesso maestro, che eseguì i due sportelli dianzi descritti, così da scaturirne ovvia la ipotesi che i dieci dipinti dovessero insieme formare la decorazione dell'organo nella chiesa delle Vergini di Castello.

Una scrittrice d'arte, la signora Mary Logan, scorge invece negli otto quadretti di Sant'Alvise i segni caratteristici dell'età barocca, e li crede

probabilmente eseguiti da qualche monaca, tanto inesperta nell' arte della pittura, da far ricordare alla signora americana l'arte messicana degli Atzechi. Per noi invece e per John Ruskin (come si vede siamo in buona compagnia) quei quadretti sono documenti preziosi per la storia del costume veneziano del secolo XV.

EUSEBIO DA S. GIORGIO — LA VERGINE E SANTI — (PERUGIA, PINACOTECA).

Ne' fondi l'architettura ha l'impronta del primo Rinascimento, e il paesaggio dipinto con la caratteristica ingenuità di Lazzaro Bastiani, è rallegrato da specchi d' acqua e occupato qua e là da alberetti di forma cilindrica, un po' allungata a mo' di alberi da presepio, che vogliono rappresentare pioppi, molto comuni nella campagna veneta. Ai pioppi si aggiunge anche qualche palma, rappresentata a guisa di pennello, nella solita forma tutta propria di Lazzaro Bastiani, la cui maniera si scorge anche nella composizione della scena e nell'aggruppamento delle figure. Però le sbagliate proporzioni di queste e più ancora il modo misero e infantile,

con cui sono ritratti gli animali, non ci permettono di assegnare questi dipinti al maestro, bensì a qualche allievo della sua bottega. Queste opere si collegano più specialmente all'arte industriale, e sono con molta probabilità uscite dal pennello di uno di quei numerosi pittori veneziani, che si adoperavano ad ornare casse, panche, armadi, seggiole, insegne, targhe, scudi ecc. Non è necessario di pensare, come il Ruskin, che questi quadri sieno del Carpaccio fanciullo: sono probabilmente di uno dei nipoti del Bastiani, Simone o Alvise o Cristoforo, pur essi pittori, ma che si accontentarono di rimanere alle falde dell'alto monte dell'arte.

Non più i due soliti alberetti, ma una rigogliosa pianta di cedro, che ha anch'esso un sacro significato allegorico, si scorge nel bellissimo quadro di Girolamo dei Libri, che si ammira nella Galleria Nazionale di Londra.

La figurazione simbolica della Madonna degli Alberetti, che tocca il culmine della espressione ne' due sportelli d'organo della chiesa delle Vergini, e nel quadro di Girolamo dei Libri, incomincia poi il suo periodo di devoluzione. Il primo segno di questa devoluzione vediamo apparire in un quadro del perugino Eusebio di San Giorgio, nella Pinacoteca di Perugia. A destra e a sinistra della Madonna s' alzano ancora i due alberetti, che, non per la forma ma per le dense fronde, sembrano cipressi. Non più uccelli, nè angeli, nè santi appaiono fra i rami.

Nella stessa Pinacoteca, in un altro quadro attribuito allo Spagna, discepolo del Perugino, vediamo che la figurazione degli alberetti è quasi alla sua fine. Nel fondo, a destra e a sinistra, s'alzano due grame pianticelle, che lasciano vedere i rami a traverso le rade fronde.

Passando dall' arte umbra alla veneziana, vediamo ora gli alberetti nella famosa Madonna di Giambellino, che prende il nome da essi. Il quadro, che porta iscritta la firma del pittore e l' anno 1487, è precipuo ornamento dell'Accademia veneta. I due alberetti, dipinti da Giambellino a' lati della Vergine, appaiono come un semplice ornamento, ma dopo aver seguìto la storia del simbolo iconografico, si deve esser convinti che essi rappresentano veramente i due vecchi alberi del vecchio e del nuovo Testamento. Questa convinzione è ravvalorata dal fatto che Giambellino, nel suo quadro misterioso degli Uffizi, si dimostra profondo conoscitore della leggenda della Croce e del suo svolgimento.

La Madonna degli alberetti fornì argomento ad una triste recente discussione.

La tavola preziosissima, insieme con altri quadri, fu donata nel 1838, dal patrizio Gerolamo Contadini alla città di Venezia, con l'obbligo però che fosse perpetuamente conservata e custodita nelle gallerie dell'Accademia. Il dipinto era già sciupato dai danni del tempo, ai quali si aggiunsero le offese dei restauratori. Verso la fine del 1898, il professor Giulio Cantalamessa, il benemerito direttore delle Gallerie veneziane, esaminando il quadro del Bellini, osservò che esso era offeso da molte screpolature e da certi piccoli sollevamenti della mestica sottilissima, la quale in alcuni punti tendeva ad arricciarsi e infine sarebbe caduta affatto, se il quadro fosse rimasto in abbandono. Certo è che se il soccorso non fosse stato pronto, la *Madonna degli Alberetti* sarebbe adesso ridotta a miserabili traccie. La vernice più prossima alla pittura, distesa certamente dai vecchi ristauratori, era densissima, formata di colofonio e intrisa di una sostanza gialla, non bene riconoscibile; forse fuliggine o decotto di liquirizia. Anche adesso, in molte Gallerie si stende una vernice gialla sui vecchi dipinti, per dare ad essi, come si dice, il *tòno dorato* o *tòno di galleria*. Per salvare il quadro di Giambellino si dovette liberarlo da tutte le vernici sovrapposte. Certamente il dipinto non è più quello di prima: la intonazione dorata disparve e splendettero in tutto il loro fulgore primitivo le tonalità belliniane. Ma ciò che per gli uni era un beneficio, parve agli altri un' offesa. Non soltanto si affermò che la bella e fusa intonazione era scomparsa, sparita la degradazione delle tinte, ma si volle far credere che il quadro fosse stato ridipinto, profanato, sciupato. Lo spirito non si adatta se non con lentezza ad una qualsiasi novità, anche se necessaria, e molti rivedono col pensiero e col desiderio la Madonna, che sotto la sua gialla vernice pareva come avvolta in un aere dorato. Quando abbiamo imparato ad amare un' opera d'arte in un certo modo, mal sofferiamo che quell'opera sia tocca, e sembri per poco non rispondente più alla immagine, che si era già fissata nella nostra mente. Ma chi consideri senza passioni e preconcetti, deve ammettere che una grave malattia, tanto più insidiosa quanto più dissimulata, minacciava l'opera maravigliosa, e che urgente doveva essere il rimedio. Se il rimedio le ha tolto qualche attrattiva, possiamo però confortarci quando si

pensi che la divina Vergine belliniana fu salvata in tal modo all'ammirazione dei posteri.

Alberto Durero, quando visitò Venezia, deve aver certamente veduto questo quadro famoso del tivo decorativo, che gli piacque introdurre in un suo quadro. Ed è curioso che questo particolare iconografico, che nei pittori italiani ebbe, come abbiam veduto, così lunga e così larga significazione

GIOVANNI BELLINI — LA MADONNA DEGLI ALBERETTI — (VENEZIA, R. ACCADEMIA). (Fot. Anderson).

Bellini, giacchè ad esso il grande pittore tedesco deve essersi inspirato, specialmente per i due alberetti, in una sua Madonna, custodita nel Museo di Berlino. Ma negli alberetti del Bellini, il Durero non vide alcun significato simbolico, bensì un mo- simbolica, non sia stato usato con la stessa intenzione da un pittore tedesco, tanto disposto per l'indole sua e della sua razza all'allegoria e al simbolismo.

La *Madonna* del Durero deve risvegliare tristi

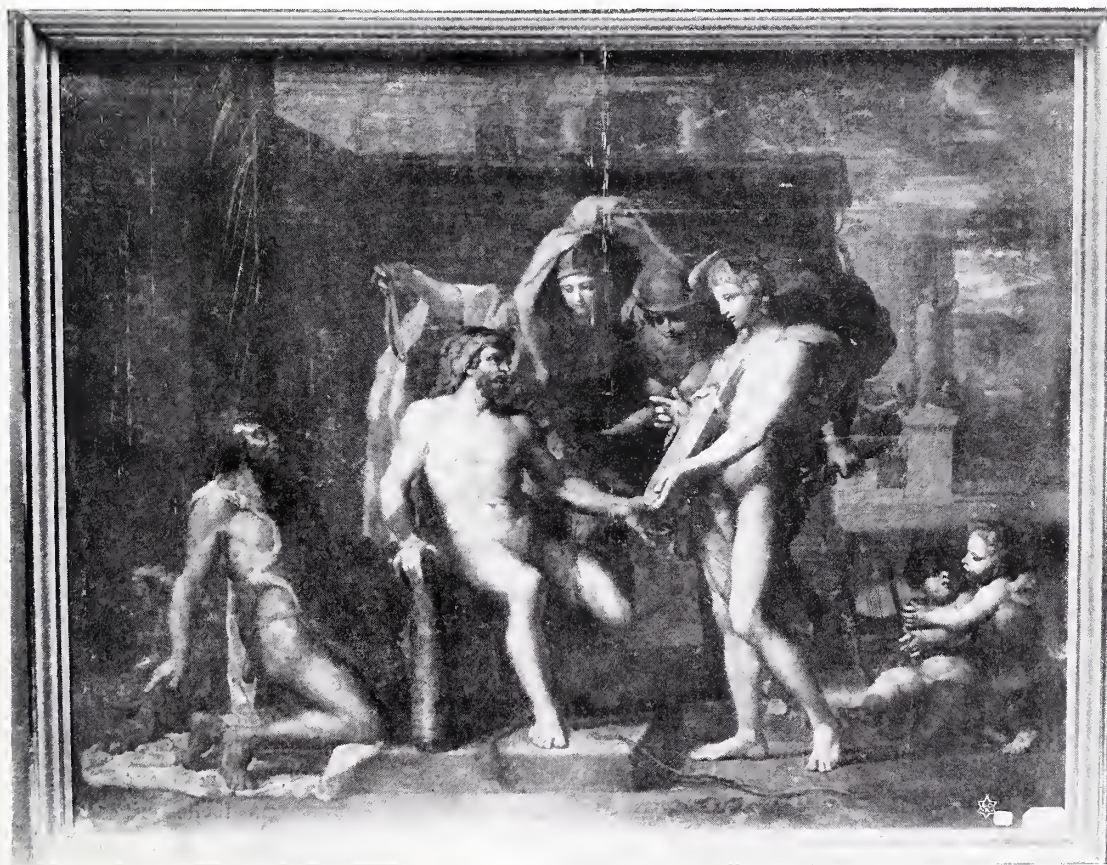
ricordi nell'animo degli Inglesi, così gelosi dei loro tesori artistici. Era il più bel quadro del Durero che si ammirasse in Britannia, prima che il sapiente e tenace accorgimento del Bode facesse emigrare, or sono pochi anni, l'opera preziosa al Museo di Berlino.

P. Molmenti - G. Ludwig

ALBERTO DURERO — LA MADONNA DEL LUCARINO — (BERLINO, R. GALLERIA).
(Fot. Hanfstaengl).

L'ESPOSIZIONE D'ARTE FRANCESE A ROMA.

A prima idea di questa esposizione nacque lo scorso anno, quando vennero celebrate le feste centenarie di Villa Medici a Roma. In quella occasione furono fatti molti discorsi e il ministro della pubblica istruzione di Francia — signor Chaumié — presenziò personalmente i banchetti, le accademie e le inaugurazioni organizzate per la circostanza. Nulla fu dimenticato, se si vuole eccettuare la gloria stessa della scuola francese. In fatti la mostra, limitata ai soli pensionati presenti, riuscì miserevolissima e il pubblico ammesso a visitarla rimase convinto che l'istituzione era inutile e che il denaro speso per mantenere a Roma tanti giovani artisti era denaro speso male.

Fu in quella occasione che parve a qualcuno come si sarebbe potuta onorare in modo migliore la gloria dell'Accademia facendo l'unica esposizione ragionevole: quella di tutti gli artisti che dal secolo XVII in poi avevano illustrato la scuola francese, pur essendo stati allievi all'istituto romano. L'idea semplice, che non era venuta in mente a chi dirige l'Accademia, fu accolta un anno dopo dalla presidenza della Società Promotrice di Belle Arti, la quale, volendo festeggiare con una manifestazione artistica la venuta a Roma del Pre.

MONNIER — ERCOLE ARMATO DAGLI DEI ALL'ASSEDIO DI TEBE.

HYACINTHE RIGAUD — IL CARDINALE DI BOUILLON.

sidente Loubet, pensò bene di organizzare la mostra retrospettiva per conto suo e dare a me l'incarico onorevole di condurre a fine l'impresa. Nel bel discorso inaugurale che il conte di San Martino, attuale presidente della Società, rivolse all'ospite, fece notare principalmente questo fatto: che Roma da due secoli e mezzo oramai accoglie con eguale liberalità gli artisti francesi desiderosi d'istruirsi, e che molti uomini illustri, decoro della Francia e delle Arti, erano usciti dalla schiera di coloro che a Roma erano stati studenti. Parole veramente opportune, alle quali il signor Loubet rispose ringraziando la città materna per una così larga e generosa ospitalità.

Questo scambio ufficiale di cortesie non era del tutto superfluo. Da molto tempo oramai, una parte della stampa e degli artisti francesi reclama l'abolizione della scuola romana come completamente inutile — se non dannosa — all'arte. Ma, come tutte le polemiche, anche questa ha portato scarsi frutti. È troppo facile criticare anno per anno le mostre dei pensionati, senza tener conto di ciò che la scuola ha oramai prodotto nella sua lunga vita. Dal Fragonard a Ernesto

MICHEL VAN LOO — DAFNE E APOLLO.

Hebert, da Luigi David al Besnard, molti maestri che ai loro tempi furono riformatori e rivoluzionari uscirono dalla cerchia del Palazzo Salviati prima e della Villa Medici più tardi. Inoltre, nel giudicare i lavori dei pensionati bisognerebbe tener conto di due fatti essenziali: prima di tutto che una scuola non è e non può essere una produttrice a getto continuo di genii e in secondo luogo che il più delle volte si tratta di giovani, ancora inceppati nelle pastoie scolastiche e influenzati dalle formule imparate negli studi dei maestri. Chi potrebbe supporre — per esempio — la futura opera riformatrice di Luigi David, da quel suo quadro di *Antioco e Stratonice* col quale vinse il premio di Roma e che è ancora così rigidamente attaccato alla vecchia scuola francese del settecento? E chi potrebbe immaginare l'impressionista ribelle nel pittore cretoso e violaceo che fu il Besnard durante i quattro anni di pensionato a Villa Medici?

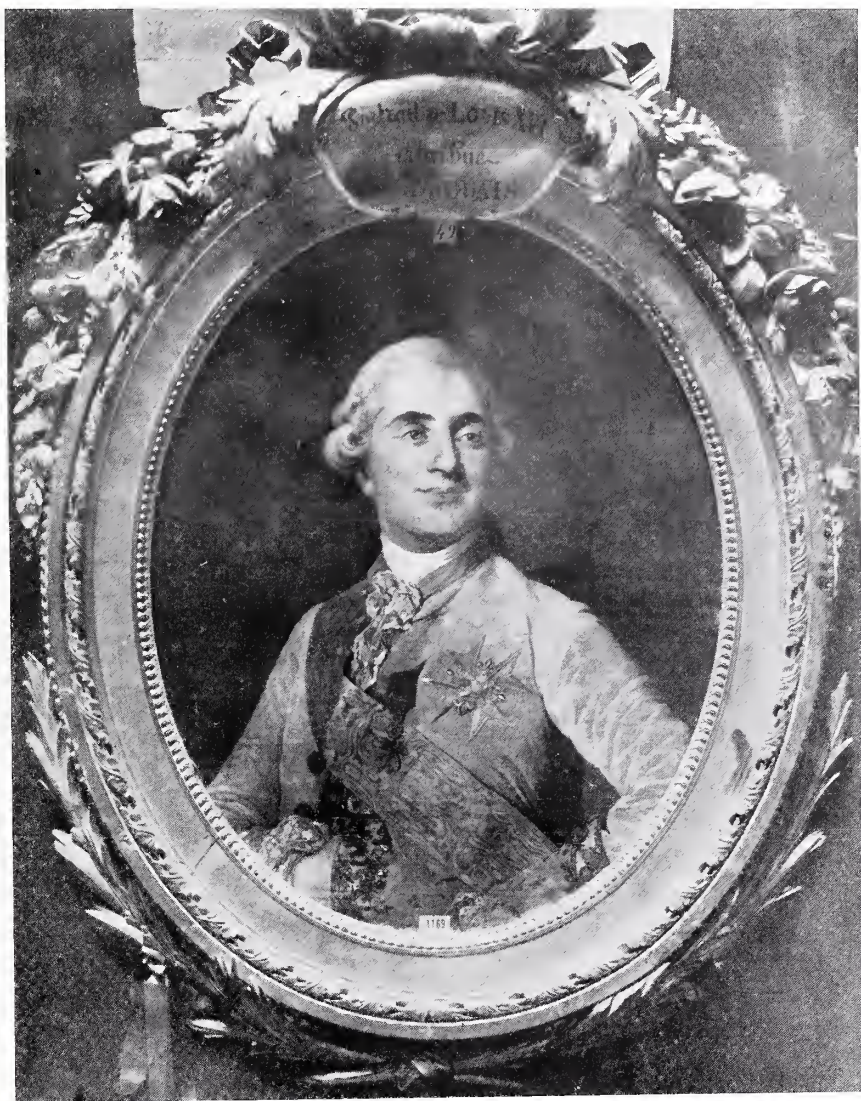
Una scuola, del resto, non può essere che un campo di esperimento e di preparazione: e in fondo questo fu il concetto del Colbert, quando l'11 febbraio 1666 firmò i primi statuti che istituivano a Roma una sezione dell' Accademia francese. Certo, molte varianti furono più tardi portate nella forma e sopra tutto nello spirito di quegli statuti. Allora il grande ministro tendeva principalmente a tre cose: a creare un'arte nazionale, a procurarsi buone copie di capolavori

italiani e a formare una schiera di artisti i quali avrebbero potuto illustrare il regno del suo signore. A poco più di un secolo di distanza egli riprendeva il disegno di Francesco I, disegno fatalmente interrotto dalle condizioni politiche e sociali della Francia. Soltanto, invece di chiamare alla Corte francese gli artisti italiani — esperimento sempre pericoloso che aveva prodotto inconvenienti senza fine all'epoca di Benvenuto Cellini e che anche ai suoi tempi doveva dimostrarne gli agguati per la venuta del Cavalier Bernini — preferì di mandare a Roma gli artisti francesi. Questo tentativo riuscì del tutto inutile? E l'influenza italiana rimase veramente estranea allo sviluppo della scuola? A giudicare anche solo dalle tele esposte quest'anno a Roma, si può rispondere francamente e negativamente alle due dimande.

FRAGONARD — GEROLAMO CHE SACRIFICA AGLI IDOLI.

Anzi, un fenomeno curioso ad osservarsi e che apparisce visibilissimo nella mostra romana, è a punto l'evoluzione costante di tali influenze. A cominciare dal Monnier, che fu il primo dei pensionati, e giungendo fino al David, si possono ritrovare anno per anno le varie derivazioni, che sono anche un indice del gusto e delle preferenze delle varie epoche. Col David e fino al Regnault, questa influenza si modifica: gli artisti subiscono ancora l'ambiente, ma non possono ammirare le vive opere d'arte che non esistono più. Perchè un un fatto costante e che merita ogni attenzione è a punto questo: i vari pittori delle diverse epoche subiscono l'influenza dei contemporanei più che quella dei grandi maestri morti, e non è se non dopo la seconda metà del secolo XIX che questa preoccupazione archeologica principia veramente ad assumere una qualche importanza nell'opera di un artista.

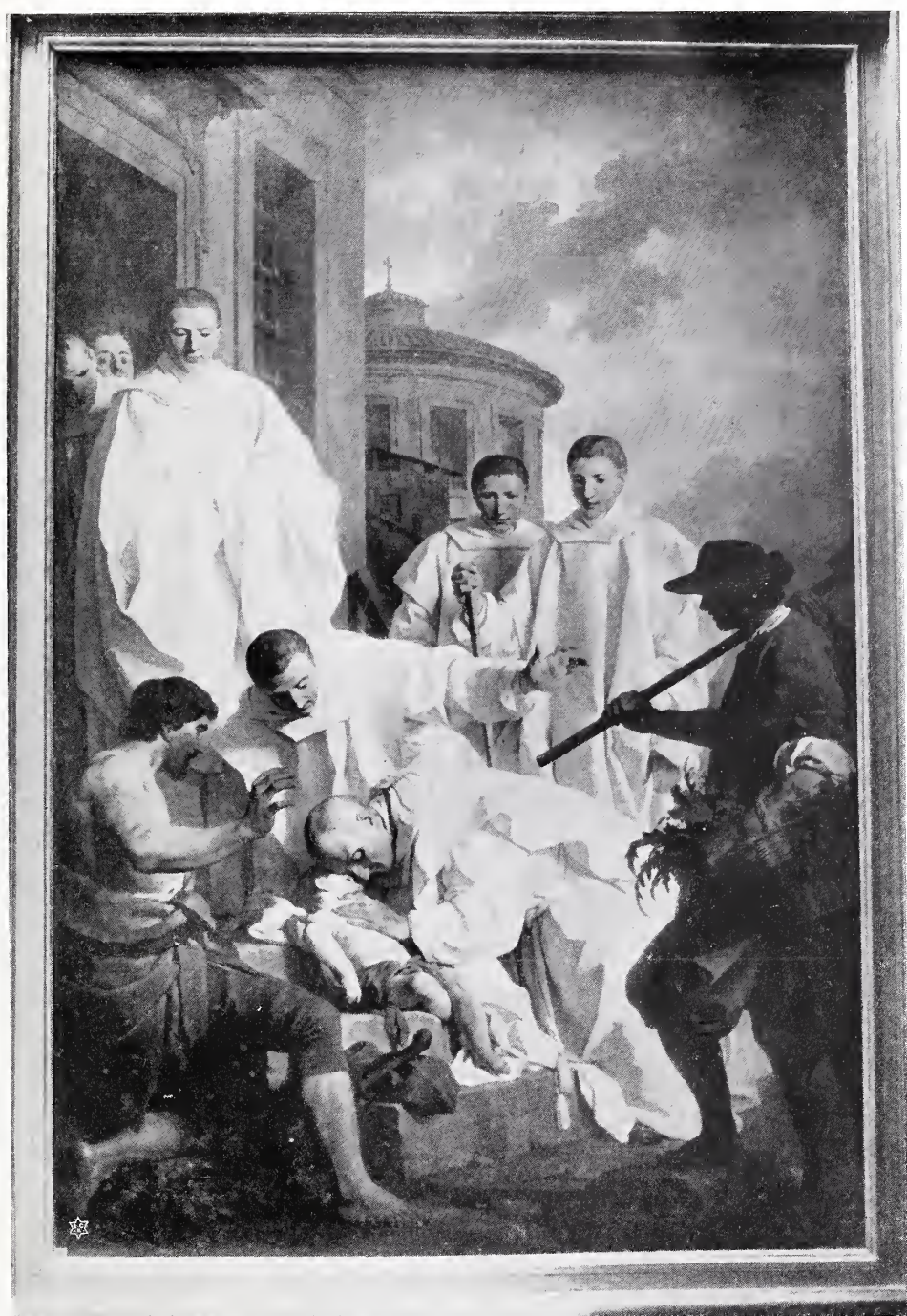
Cominciamo, in fatti, dal Monnier. Questo artista, figlio di un vecchio pittore di Blois che per la regina Maria de' Medici aveva eseguito copie di pitture italiane, fu il primo a seguire a

Roma l'Errard, dal Colbert nominato direttore della nuova Accademia. Bisogna notare che Roma in quegli anni era ancora un grande centro d'arte e che Gian Lorenzo Bernini aveva stabilito la sua scuola trionfale il cui riflesso illuminava il mondo. Si capirà dunque facilmente come il giovane artista dovesse subire più tosto l'influenza dell'arte contemporanea, allora nel suo periodo più fastoso, che quella dei maestri passati, i quali non rispondevano più ai gusti e alle tendenze del pubblico. Il suo quadro infatti — *Ercole che riceve dagli Dei le armi per l'assedio di Tebe* — è una imitazione scolastica dei quadri storici di Nicola Poussin. La composizione manierata, il disegno senza eleganza e per fino l'intonazione rossiccia dei nudi fanno pensare al maestro francese che allora godeva una grande fama nei centri artistici romani e sosteneva gloriosamente il confronto coi pittori d'Italia. Vi è, in questo quadro, la nota azzurra del mantello d'Ercole e quella vermiglia

DROUAIS — RITRATTO DI LUIGI XVI.

del casco e dei sandali di Mercurio che sembrano derivate direttamente dalla tela rappresentante *La morte di Germanico* che il Poussin dipinse per il cardinale Barberini e che anche oggi si conserva in quella galleria. L'artista, mandato a studiare gli affreschi di Michelangelo e di Raffaello, sentì invece la modernità della scuola romana e preferì seguirne gli intendimenti. È lo stesso fenomeno

BOUCHER — VENERE — (APPARTENENTE AL CAV. SANGIORGI).

che avviene oggi a coloro i quali si recano nei grandi centri artistici per studiarvi l'arte. Del resto, Pietro Monnier si giovò da vecchio di quel suo tirocinio italiano. Nel 1766, nominato professore all'Accademia di Belle Arti a Parigi, vi tenne un corso di storia dell'arte che più tardi riunì in volume. Ma quella sua *Histoire des Arts qui ont rapport au dessin* non vale molto più della sua pittura, corretta ma fredda e insignificante.

Così fin da principio l'influenza italiana si manifesta piena di vita perchè derivata dalla viva arte del paese. E questo fatto è tanto più significativo, in quanto che ritroviamo una tale derivazione anche nelle opere di Giacinto Rigaud, il quale, se bene avesse vinto il premio di Roma, a Roma non volle venire. Fu il Lebrun, che lo consigliò a rinunciare al suo pensionato. Questo ritrattista aulico della Corte francese, avendo ammirato un ritratto che il Rigaud aveva dipinto intorno al 1680, intuì l'avvenire dell'emulo futuro e gli fece capire l'inutilità di recarsi in un paese dove avrebbe studiato unicamente pittura di storia e di religione. Bisogna aggiungere che il seicento francese è pieno di ammirevoli ritrattisti nazionali. Da Filippo di Champagne al Nateuil, dal Lebrun al Mignard, e da questi al Rigaud,

SOUBLEYRAS — MIRACOLO DI S. BENEDETTO.

LOUIS DAVID — ANDROMACA PIANGENTE SUL CORPO DI ETTORE.

che apre la Porta Santa per il Giubileo del 1700, si manifesta in tutta la sua gloria d'artista. Pure anche in questa grande tela, che è così francese nella tecnica e nell'espressione, vi è qualcosa che fa pensare ai decoratori romani del secolo XVII. Se i due cherubini sono probabili ritratti di principi della casa di Francia, se il tono delicato delle carni e l'impasto diafano e fluido del colore fa pensare ai maestri della scuola nazionale, vi è nell' atteggiamento del Cardinale e nel partito delle pieghe che lo drappeggiano, come una visione più nobile e più sontuosa della forma d'arte. Si pensa involontariamente, guardando questa tela, ai drappeggiamenti classici del Bernini, ai tendoni marmorei che avvolgono il cavallo di Costantino, ai tappeti di Cottanello e di Porta Santa che scendono dal sepolcro di Alessandro VII o dall' altare della Beata Ludovica Albertoni. Certo, Giacinto Rigaud è un

abbiamo una schiera brillantissima di pittori di ritratti. Si direbbe che quegli artisti si compiacciano ad illustrare nei suoi personaggi il grande secolo che, avendo visto al suo sorgere Enrico IV e il cardinale Richelieu, doveva spengersi nella gloria trionfale di Luigi XIV e di Colbert. E Giacinto Rigaud fu di questi personaggi illustratore degnissimo. Se nel tondo di Sant'Andrea — che proviene dalla *École des Beaux Arts* — ci apparisce accademicamente manierato, nei due autoritratti e nella grande tela commemorativa del cardinale di Bouillon

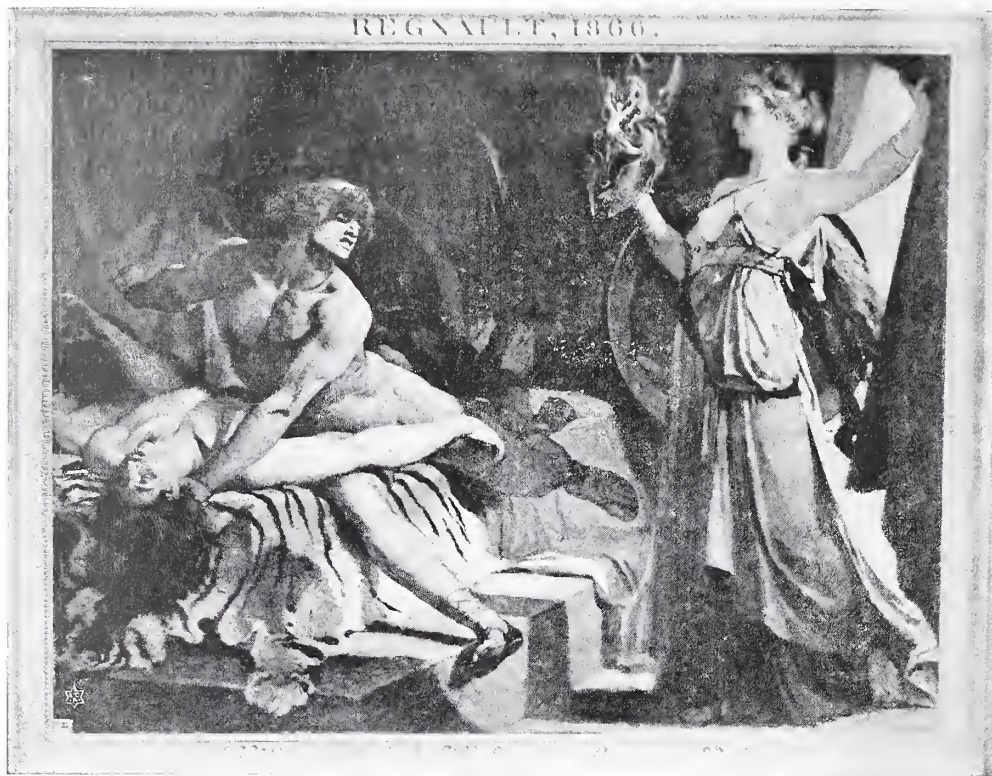
artista potente e originale, ma chi potrebbe dire quanta parte abbia nella sua pittura il fasto magnifico del Cavalier Bernini?

E berniniani e caracceschi ci appariscono francamente i due Van Loo, il primo dei quali visse a Roma lungamente e lavorò nello studio di Benedetto Luti prima ancora di vincere il pensionato, mentre il secondo vi giunse a pena ventenne, nel 1725, portando con sè tutta l'eredità artistica della sua famiglia devota alla scuola italiana e protetta dai principi di Carignano. Più veemente e più

impetuoso, Carlo Van Loo ebbe una vita avventurosissima e fu artista ineguale, ma non privo di grazia. « Un peintre très habile arrivant presque au génie par hasard comme d'autres y arrivent naturellement.... » ha scritto di lui Arsenio Houssaye. E il giudizio è a bastanza giusto. Del resto, il quadro esposto a Roma — quell'*Apollo e Marsia* che gli aprì le porte dell'Accademia — è la giustificazione di queste parole severe. Vi è qualcosa del Caraccio, o meglio ancora di Guido Reni in quella sua tela leziosa: ma egli dipinge con pennelli di seta, là dove gli artisti bolognesi sembra che abbiano creato le loro portentose figurazioni mitologiche con tutta l'energia dei loro muscoli vittoriosi e possenti. In quanto a Michele Van Loo, egli non cerca nè meno di mascherare con un qualunque stratagemma la sua derivazione. Il grande quadro di *Dafne inseguita da Apollo* è una riproduzione pittorica del gruppo del Bernini nella Galleria Borghese. Lo stesso atteggiamento dei corpi e il medesimo inganno della trasformazione: la identica espressione dei volti e per fino una eguale somiglianza delle fisonomie. Vi sono in più le figure volanti dei genietti e quella giacente del fiume: in compenso mancano i distici che il cardinale Barberini — che fu poi Urbano VIII — incise sul piedistallo. E la mancanza non è poca, perchè quei versi latini sono fra i più belli che abbia suggerito l'umanesimo agonizzante!

E con i due Van Loo si può dire che si apra il secolo XVIII, che fu per la pittura francese il più nazionale. Nella raccolta romana, ho cercato che fosse degnamente rappresentato e ho potuto in fatti mettere insieme una quindicina di quadri e altrettanti disegni del Drouais, del Fragonard, del Boucher, del Menageot, del Guérin, del Soubleyras, di Giuseppe Vernet. Sono, come si vede, nomi di grandi artisti i quali portarono un contributo personalissimo nell'arte del loro paese: ma con tutto ciò, le influenze italiane rimangono sempre visibili nelle opere loro. E primo fra tutti il Fragonard.

Sono note le parole che a lui, sul punto di partire per Roma, rivolse il Boucher: « Mon cher Frago, tu vas voir les ouvrages de Michelange et de Raphaël: si tu prends ces gens là au sérieux tu es un garçon fichu! » E il Fragonard accettò il consiglio del maestro e non si preoccupò molto di *quelle persone*. Ma altre cose, invece, prese sul serio e già fin dal concorso per ottenere il premio di Roma, concorso che egli fece nel 1752, si dimo-

BAUDRY — LA REGINA ZENOBIA.

REGNAULT — TETI CHE PORTA AD ACHILLE LE ARMI DI VULCANO.

strava un ammiratore — se non un seguace — del nostro Giovan Battista Tiepolo. La composizione di quel suo *Geroboamo che sacrifica agli idoli* è intieramente tiepolesca, e tiepolesco ne è il colorito armonioso e trasparente. Il manto porpureo del sacerdote coronato di alloro e seduto sul primo piano, noi lo abbiamo veduto nella Crocefissione di Sant'Alvise, e la figura del Vecchio in adorazione potrebbe anche essere uscita da uno dei suoi affreschi veneziani. Questo *morceau de réception* è dunque importantissimo per noi. In esso si trovano già le future grazie del pittore che dipinse l'*Escarpolette* o le *Colin Maillard* — è notevole in questo senso il gruppo muliebre, nel secondo piano a sinistra — ma il punto di partenza rimane sinceramente italiano. Italiano nel concetto e anche nella tecnica, il che non ha impedito al Fragonard di divenire il più francese e il più aggraziato dei pittori settecentisti. Ma Gian Battista Tiepolo era ancora un buon maestro, e i suoi suggerimenti potevano sempre produrre nobilissimi frutti.

In quanto poi al Boucher, colui che aveva dato al Fragonard il saggio consiglio di non prendere sul serio Michelangelo, si contentò invece dell'Albani. Con maggiore armonia di colorito, il bel quadro della *Venere* — appartenente al signor Sangiorgi — riproduce, sotto certi aspetti, l'*Elemento dell'acqua* che è nella Pinacoteca di Torino. Le figure delle ninfe e dei tritoni hanno quasi il medesimo atteggiamento e il medesimo carattere ha il nudo della Dea. Soltanto là dove il pittore italiano è crudo di colorito ed aspro di intonazione, l'artista francese è pieno di trasparenza e di mollezza. Il mare grigiastro dà un risalto mirabile all'azzurro delle vesti e al pallore roseo delle carni. Il cielo è tutto una sfumatura di vermigli e di porpore sopra un fondo bianchiccio: abbiamo in questa tela tutte le iridescenze della madreperla. E in fondo è questo il pregio più grande della pittura del Boucher. Egli fu un artista d'ingegno

che dovette adattare la sua arte ai bisogni di una società corrotta e galante. Accanto al Watteau e al Fragonard, che furono i due grandi poeti della Donna e della Voluttà, egli apparisce quasi come il canzonettista del piacere minuto e volgare. Pittore di scenette mitologiche, cerca le sue divinità nei giardini del Palais Royal e non riesce mai a spogliarle intieramente delle loro calze di filo o dei loro guardinfanti di seta. Mentre il Watteau crea tutto un mondo voluttuoso e meraviglioso e il Fragonard ci rivela i misteri più secreti della biancheria femminile, il Boucher preferisce le nudità a pena celate o le scenette a doppio senso. *Raphaël du Parc aux cerfs*, è stato detto da un contemporaneo: ma io non vedo nè meno in questo sdegnoso diminuitivo, quale parentela leghi il pittore libertino della *Belle cuisinière* con l'artista castissimo della *Galatea*. Uomo d'ingegno, preferì essere un pittore di moda e di vendita ad un artista profondo e rappresentativo. Nella schiera dei suoi contemporanei egli apparisce in secondo ordine: ma ha come attivo nella sua vita una fortuna costante. Pensionato di Roma a venti anni, membro dell'Accademia a trentatre, morì nel 1770 quando la bufera rivoluzionaria era lontana anche come minaccia. Un'esistenza felice, che egli pagò col prezzo della sua arte.

Meno conosciuto, e forse anche meno felice, il Soubleyras dipinse grandi quadri religiosi e visse a Roma, sotto i pontificati sontuosi di Clemente XII e di Benedetto XIV. Ma questo artista dimenticato meriterebbe una sorte migliore. Il quadro esposto nella sala dei *Prix de Rome* e che io ho trovato in una cappelluccia di Santa Francesca Romana, è notevolissimo come carattere e come colorito. Certo, anch'egli si è ispirato alla pittura italiana e nella disposizione delle figure, nell' intonazione dei bianchi e perfino nel contrasto del chiaroscuro, il suo *Miracolo di San Benedetto* è quasi una replica del *Sogno di San Romualdo* di Andrea Sacchi, attualmente nella

LUC OLIVIER MERSON — IL SOLDATO DI MARATONA.

Pinacoteca Vaticana. Ma il pittore settecentesco vi ha aggiunto di suo tutto il carattere dell'epoca nel quale è vissuto. Il giardiniere, spettatore del miracolo, a destra del quadro, è tutto il secolo XVIII e dirò di più: è tutto il secolo XVIII francese. A canto ai monaci così certi della potenza taumaturgica del loro abate, dipinti con una così grande abilità di tecnica, il contadino reduce dal lavoro col paniere pieno di ortaggi e la vanga sulla spalla, è l'apparizione improvvisa delle *paysanneries* eleganti dei pittori francesi. E se per la composizione generale del quadro egli si riallaccia all'arte italiana di Andrea Sacchi, il giardiniere del primo piano ce lo mostra parente diretto dei Le Belle e dei Gravelot.

Ma col Soubleyras e più tardi col Guérin, l'influenza dell'arte italiana sembra estinguersi. La Rivoluzione, prima, l'Impero e la Restaurazione in seguito, impressero al pensiero francese una direzione diversa. Luigi David è veramente il primo dei grandi riformatori. Come il suo amico Robespierre decapitava la galante corrotta aristocrazia francese, egli con eguale sentimento voleva decapitare le figurine delicate del Watteau, le donnette sottili del Binet e tutta la schiera delle pastorelle incipriate che avevano rallegrato gli ozii del Reggente e del *Bien-Aimé*. E poichè la nuova repubblica sembrava ispirarsi alla tradizione romana e gli eroi di Roma tendeva a far rivivere fuori dai libri di Plutarco e di Tacito, egli spogliò dei loro guardinfanti le donne leziose dei suoi predecessori e le vestì di coturno e di toga. Nel campo letterario, come in quello artistico, il movimento rivoluzionario fu essenzialmente classico. « Se tu beverai la cicuta, io la berrò con te », aveva detto Luigi David a Robespierre minacciato di esser messo in istato d'accusa; e in questa frase vi era tutto l'uomo nutrito di storia antica, che vedeva nei suoi tempi come un rifiorire dell'eroismo greco. Per questo forse, il repubblicano ardente del 1789, il convenzionale convinto del 1793 che votava la morte del re con impassibile serenità, poteva divenire l'amico di Napoleone e l'illustratore del suo trionfo. In fondo l'avventuriero d'Ajaccio era come una risurrezione dell'*Imperator* romano e non per nulla le prime monete che egli coniò portavano la doppia dicitura di *République française* e di *Napoléon Empereur*! Luigi David fu dunque il primo dei grandi pittori rivoluzionarii, non ostante che nessuno più di lui volesse rimanere nella tradizione. Quando alla fine della sua vita scoppiò impetuosamente la prima bufera romantica, egli apparve come il più ostinato dei conservatori. E pure egli aveva rotto ogni vincolo che legava il vecchio al nuovo mondo estetico; e se bene classico e accademico, egli era più lontano dall'antica pittura francese di quello che non lo fossero i seguaci di Delacroix. In fondo, relativamente alla scuola di David, il movimento romantico fu un movimento reazionario: il vecchio convenzionale, riportando sulle tele il mondo greco e romano e credendo anche di riprodurne il sentimento estetico, aveva compiuto uno sforzo colossale se si pensa all'arte ammirata e seguita durante la sua infanzia e la sua giovinezza. « J'entrebaillais la porte » — aveva detto malinconicamente di lui il suo maestro Vien — « mais David l'a poussée! » E tutta una nuova êra doveva cominciare da questa apertura violenta.

Ho detto che Luigi David fu il primo a rinunciare alla tradizione: ma su questo punto è necessario d'intendersi. Noi abbiamo veduto, in fatti, come i pittori mandati a Roma per studiare gli antichi, subissero invece le influenze dei moderni. Il Boucher che disprezza Raffaele e Michelangelo, sente tutta la grazia dell'Albani. Carlo Van Loo invece di copiare i quadri della Pinacoteca Vaticana, lavora nello studio di Benedetto Luti. Il David invece prese alla lettera gli articoli del regolamento e ritornò all'antico. Il rivoluzionario impetuoso, nel 1775 è uno scolaro pieno di ammirazione per il passato. « Il n'a jamais compris le sentiment naturel » scrive di lui con molta acutezza l'Houssaye. « Il était spartiate et romain; il n'a jamais été français, hormis dans son exil ». E in fatti se egli non fu italiano mirò ad essere romano o per lo meno romanizzante; non potendo subire l'influenza dei pallidi pittori del suo periodo — era il periodo dei Vanvitelli, dei Pannini e degli ultimi discepoli del padre Pozzi — cercò di assimilarsi il mondo antico e ritornò a Parigi dopo quattro anni di pensionato, assolutamente diverso da quando era partito. Si confronti a questo proposito il piccolo disegno — che sembra uscito dalla matita del Boucher — e il quadro di concorso — *Antioco e Stratonice* — con le altre tele più recenti quali l'*Andromaca piangente* o i ritratti delle due principesse Bonaparte, per capire quale profonda evoluzione avesse subito il suo spirito dopo il soggiorno romano. Il quadro di *Andromaca piangente sul cadavere di Ettore*, anzi — quadro che lo fece ammettere all'Accademia e che fu eseguito nel 1783 — segna una data nella sua

vita e inizia veramente la nuova arte. In esso sono oramai lontane le scenette storiche e mitologiche dei pittori settecentisti e se gli accessorii sono an-

HENNER — ADAMO ED EVA SUL CADAVERE DI ABELE.

cora di una dubbia esattezza archeologica, le vesti al meno e le pettinature derivano dalle statue antiche in vece che dalle *marchandes à la toilette* di Versaglia e di Parigi.

Con quel quadro egli comincia il nuovo secolo. Più tardi ci darà il *Giuramento degli Orazii* e il *Ratto delle Sabine*; più tardi ancora vedremo il ritratto eroico di Napoleone al passaggio delle Alpi e la grande tela ufficiale dell'Incoronazione a Nôtre Dame. Ma in fondo sarà sempre lo stesso principio e l'identico sentimento, sia che i suoi personaggi portino per unico vestiario l'elmo romano, sia che appariscano ricoperti dalle complicate uniformi della

Corte napoleonica. Del resto, di questo terzo e ultimo periodo esistono nella mostra romana tre esempi: i ritratti di una principessa Gabrielli, del Re Giuseppe e delle due figlie di Luciano Bonaparte, Zenaide e Carlotta. Quest'ultimo fu eseguito tre anni prima della sua morte ed è datato da Bruxelles, 1822, dove si spense nell'esilio in cui lo aveva relegato il *Terrore bianco* del '16.

Ma l' influenza che Luigi David esercitò sui suoi contemporanei fu infinita. Durante i primi trenta anni del secolo egli rimase quasi unico e quando i romantici vennero a contrastargli il primato, l'asprezza stessa delle lotte suscitate da quelle battaglie dimostra quale fosse la sua potenza. Inoltre bisogna riconoscere che anche dopo la vittoria della così detta « scuola del trenta » i seguaci di David rimasero sulle posizioni che avevano conquistate. Si può anzi dire che la pittura ufficiale non riconoscesse altra insegna, all' infuori della sua: l'Ingres e il Flandrin, il Guérin morto barone nel 1833 e il pallido Thévenin che dipingeva immagini di santi, sono ancora suoi discepoli o per lo meno si riallacciano in qualche modo alla sua scuola. Di tutti questi pittori si hanno quadri e disegni nella mostra romana: in fondo, essi rappresentano un'unica faccia dell'arte e non riescono a commuoverci con la correttezza gelida del loro disegno e con la pallidezza ostentata del loro colorito. Non v' è nessuna differenza fondamentale fra il *Teseo riconosciuto dal padre* del Flandrin e *Gli ambasciatori di Agamennone ad Achille* dell'Ingres. Questo ultimo prenderà la sua rivincita coi disegni, ma anche questi sono di derivazione davidiana e l'autoritratto esposto accanto alla testina del Moitte disegnata dal maestro, indicano la medesima origine.

Non è se non dopo il 1830 — quando cioè cominciarono a trionfare definitivamente le idee romantiche — che i quadri dei pensionati si modificano sensibilmente: Lenepveu, Boulanger, Baudry, Henner, Hebert e Regnault, formano una schiera compatta che pur non accettando in tutte le sue conseguenze la rivoluzione romantica pure abbandona visibilmente la formula classica del David. Abbandonano la formula, quantunque qualcosa della sostanza rimanga ancora nella loro arte. L'influenza italiana ricomincia a farsi sentire in loro, ma è una influenza archeologica che si manifesta nel sentimento michelangiolesco del Baudry, il quale verrà accentuandosi negli affreschi posteriori dell'Opéra, o nel pallore alla Guido Reni dell'Henner che, in fondo, durante la sua lunga vita di artista non ha fatto se non ripetere la identica figura giacente — chiara sopra un fondo bituminoso — con la quale iniziava la serie delle sue pitture nel 1858. Due artisti solamente mi sembrano uscire dal gruppo per vigorìa di tecnica e per profondità di sentimento: Ernesto Hebert e il Regnault. Quest'ultimo apparisce già grande pittore col quadro del concorso — quell'Achille a cui Teti porta le armi cesellate da Vulcano, che è ritenuto in Francia il capolavoro di tutti i Premi di Roma. E in fatti noi ci ritroviamo d'innanzi alla rivelazione di un grandissimo temperamento d' artista. Tutto in quel quadro è ammirevole: la composizione piena di veemenza, il disegno pieno di nobiltà e il colore che dovette sembrare di fuoco fra le scialbe prove dei concorrenti. Vi è nella figura di Teti e nel clipeo che ella porge, uno scintillìo continuo di verdi smeraldo e di vermigli, di azzurri e di rosa, di grigi luminosi e di neri, dietro ai quali il tono verdognolo del mare dà un eccezionale risalto. Si dice che i concorrenti, spaventati dalla superiorità del loro compagno, protestassero presso la commissione esaminatrice per avere egli cambiato all'ultimo momento la disposizione delle figure, già approvate nel bozzetto. Ma il lavoro era così eccellente che i giudici non ebbero il coraggio di negare il loro voto. L' aneddoto dimostra il conto nel quale era tenuto quel meraviglioso artista il cui concorso era già più che una promessa. Più tardi egli si affermò sempre maggiormente. Durante il suo soggiorno a Roma, preferì la vita della campagna e della strada, alla sterile meditazione del proprio studio e ci lasciò una serie di disegni che rendono con mirabile profondità il sentimento del popolo romano. Poi, ritornato in patria, quando la vita doveva apparirgli come una conquista sicura, cadde eroicamente a Buzenval in un ultimo e disperato sforzo per difendere la patria dall' invasione prussiana. Mai una più nobile vita d'artista era stata spenta dall' inesorabile cecità del destino!

In quanto a Ernesto Hebert egli è oramai l'ultimo sopravvissuto della scuola gloriosa. Venuto a Roma nel 1840, egli fece il suo pensionato sotto due discepoli di David, Ingres e Schenetz. Ma se ammirava molto il carattere e anche l' opera dell'autore di *Stratonice*, che appunto in quei giorni era terminata per conto del duca d' Orléans, pure non rinunziava alle sue teorie romantiche e nei pomeriggi ardenti della campagna romana pensava

ed eseguiva quella sua *Malaria,* che è anche oggi una delle più belle tele del Museo del Lussemburgo. Del resto, egli stesso, in un mirabile articolo di ricordi personali, pubblicato nella *Gazette des Beaux Arts* or sono tre anni, si compiace a rievocare la memoria di quei giorni lontani, quando, pieno di entusiasmo per l'arte e di amore per l' Italia, scendeva alle porte di quella Villa Medici, che più tardi doveva dirigere con tanto amore e con tanta sapienza.

Gli ultimi pittori rappresentati nella mostra sono il Toudouze con *Edipo piangente sul corpo della moglie*; il Merson col *Soldato di Maratona* ed Aimé Morot con la *Corsa di tori.* Essi iniziano un nuovo periodo, il periodo di verismo storico dove già balena timidamente qualche ricerca di luce e di *plein air.* Dopo di loro abbiamo dovuto astenerci da ogni ulteriore esposizione, fino ai pensionati attuali che hanno risposto molto cortesemente al nostro appello. Suscettibilità che non potevano essere evi-

LANDOWSKY — BUSTO DELLA SIGNORINA N. A.

tate ci hanno consigliato a rinunciare al piacere di avere a Roma le opere di alcuni fra i più illustri pittori francesi viventi. Non potendo e non volendo ammettere tutti, non bisognava invitare nessuno: sarebbe stato doloroso che una mostra organizzata per omaggio alla Francia, fosse finita in una gara meschina suscitatrice di rancori e di dispetti.

In quanto agli artisti che attualmente vivono e lavorano a Villa Medici, si sono avuti i quadri di Roger e di Sabatté, di Guétin e di Tony Garnier, a cui si sono voluti aggiungere i due piccoli busti del Landowsky e del Vermar, i quali dimostrano come i giovani scultori di Francia mantengano alta e pura la tradizione gloriosa della loro arte.

Ed è a punto in questo mantenimento della tradizione che sta riposto il segreto della vittoria finale. *Ex chorde antiqua ars novissima* è stato il motto di tutti i rinnovellamenti estetici. In fondo, dal Monnier ai modernissimi noi possiamo ricostruire ad uno ad uno i passaggi che rendono visibile l'evoluzione dell' arte a traverso i secoli. E se la mostra organizzata a cura del comitato romano, con molta spesa e non piccola fatica, potrà dimostrare l'utilità della istituzione oramai due volte centenne, sarà questo il miglior risultato e la più ambita ricompensa per coloro che hanno voluto accomunare in un unico pensiero la gloria di Francia e la grandezza di Roma, nutrice eterna di tutte le energie.

Diego Angeli.

GUÉTIN — RITRATTO.

A. MARTINI — DISEGNO DELLE « CORTI DEI MIRACOLI ».

I GIOVANI ILLUSTRATORI ITALIANI: ALBERTO MARTINI.

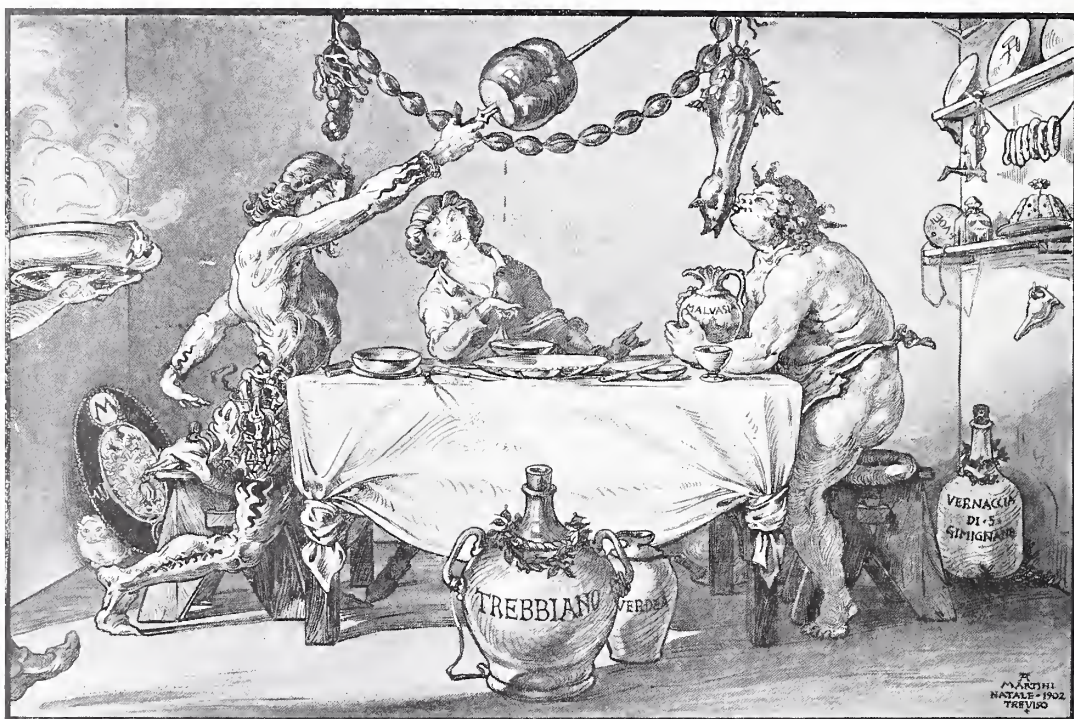
POICHÈ il favore del pubblico, dopo un periodo alquanto lungo di disdegno o piuttosto di completa indifferenza, si è, già da qualche anno, rivolto di nuovo verso l'illustrazione, sia del libro sia della rivista, parrebbe naturale che editori e direttori di giornali facessero a gara nel cercare gli artisti più adatti a dare alla parte illustrata delle loro pubblicazioni uno spiccato attraente carattere estetico. Eppure in Italia non è così.

Invece in Francia, in Inghilterra, in Germania, in Austria e nell' America del Nord ve ne sono parecchi di tali editori intelligenti e di buon gusto, i quali — non è forse superfluo l'osservarlo —, curando i nobili interessi dell'arte, non fanno perciò male i loro affari. Basterà che io rammenti il titolo di qualche rivista o giornale illustrato, che anche da noi è abbastanza conosciuto, come ad esempio la *Jugend*, il *Graphic*, il *Ver Sacrum*, il *Simplicissimus* od il *Gil Blas illustré*, durante il lungo periodo che vi ha settimanalmente collaborato lo Steinlen, perchè troppo lungo sarebbe fare l'elenco dei recenti volumi illustrati stranieri, su cui l'occhio dell'amatore di libri si posa con vero e vivo compiacimento e molti dei quali possono a buon diritto additarsi come gioielli di estetica tipografica, pure presentandosi di sovente sotto la veste dimessa dell'edizione a buon mercato.

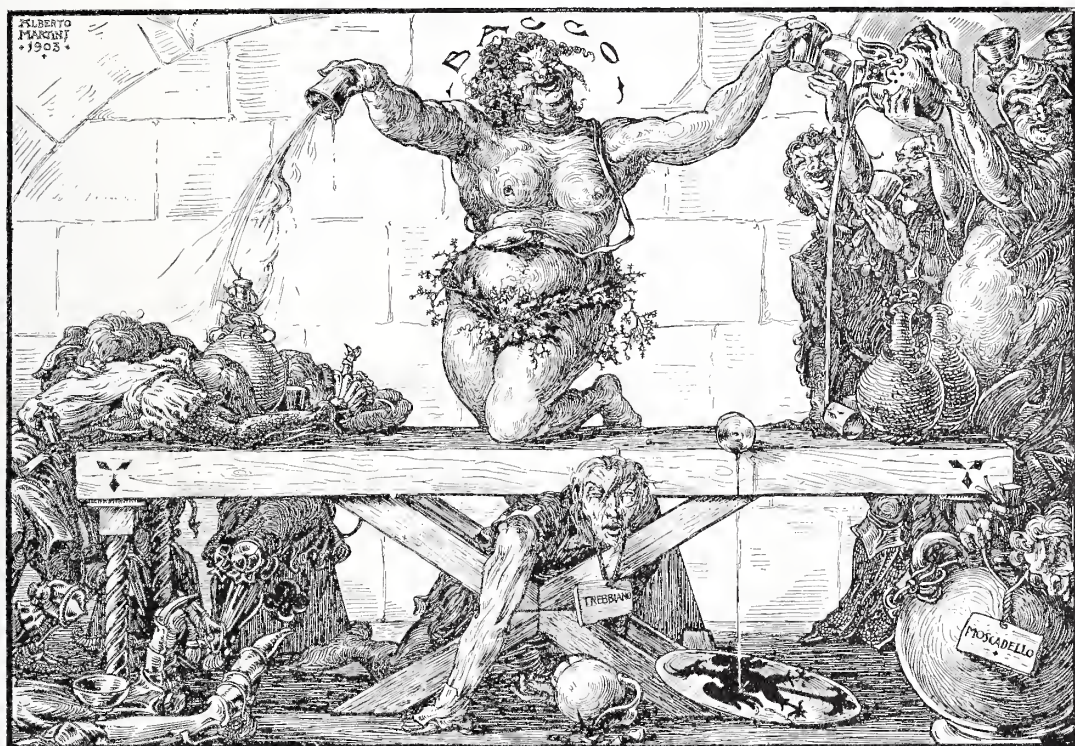
ALBERTO MARTINI.

In Italia però, lo ripeto, è tutt'altra cosa: se v'è qualcuno di questi editori, egli va considerato come una vera mosca bianca. Mosca bianca è l'Alinari di Firenze, che per una novissima edizione della *Divina Commedia* non si è peritato di rivolgersi a tutta una schiera valorosa ma ignota o poco nota di giovani disegnatori. Mosca bianca è il Bocca di Torino, che per una sua collezione di opere scientifiche ha fatto eseguire dal Mataloni un centinaio di covertine di sobria eleganza decorativa e di un simbolismo sottilmente concettoso. Ecco la ragione per cui da noi, mentre nell'illustrazione di riproduzione si è riuscito in

breve tempo a gareggiare cogli stranieri, la grandissima maggioranza delle incisioni originali che compaiono sui libri e sulle riviste hanno poco o nulla da fare con l'arte, quando non ne sono addirittura la più sfacciata negazione.

Andate a domandare a qualcuno dei nostri editori o dei nostri direttori di giornali più noti e più fortunati perchè mai per decorare le loro pubblicazioni, piuttosto che a disegnatori particolarmente dotati per farlo con vivido senso estetico, si rivolgano, pagando spesso fior di quattrini, a grossolani mestieranti della matita, ad artisti traviati dalla fotografia od intellettualmente neghittosi e, talvolta, allorquando proprio vogliono fare colpo sui loro clienti, a qualche disinvolto maneggiatore di pennello di bella fama, ma inabile od inesperto nell'illustrazione, giacchè non devesi dimenticare che si può essere un ottimo pittore di cavalletto e non sapere punto ideare od eseguire un cartellone, un frontespizio od una vignetta, come si può eccellere nelle arti pure ed essere affatto disadatto alle arti applicate. Egli ad un dipresso vi risponderà così: « Ma, caro signore, i miei libri, la mia rivista, il mio giornale domenicale, illustrati come a Lei non piace, si vendono a ventimila, a cinquantamila, a centomila copie ed anche più, ciò che dimostra evidentemente che sono molti, sono anzi moltissimi coloro a cui essi riescono graditi. Il pubblico è contento ed applaude, io guadagno dei bei denari ed Ella vorrebbe che cambiassi sistema e ricorressi ad altri cooperatori per seguire le sue fisime di preteso buongustaio d'arte, di esteta raffinato? Dovrei essere pazzo! »

A. MARTINI — IL DIO DELL'ARMI, LA DEA D'AMORE, IL DIO DEL MOSTO IN MODANA (PER « LA SECCHIA RAPITA »).

Voi allora tenterete, come tante volte ho tentato io, di persuaderlo che il gusto del nostro pubblico è molto migliorato in questi ultimi anni e che quindi se gli si fornissero, invece delle solite volgarità, figurazioni leggiadramente artistiche il successo non diminuirebbe e potrebbe anche, dopo l'inevitabile primo momento di sorpresa per la novità, disturbatrice delle consuetudini, aumentare e gli citerete il caso davvero tipico ed oltremodo si-

gnificativo, avveratosi in Francia al primo apparire degli schizzi di quel geniale evocatore grafico dell'attualità che fu Daniel Urrabieta Vierge. Gli farete poi osservare che una ricca casa editoriale od una potente azienda giornalistica ha anche dei doveri morali e che, tra questi, ve ne è uno essenzialissimo di ordine estetico ed è quello di non farsi lo pravvanzare pubblicazioni di schietto carattere artistico ed in cui assiduamente si manifesti la personale originalità di uno o più valenti disegnatori. Sarà però, ne sono persuaso, tutto fiato perduto, chè il vostro contradditore, dopo avere sottolineato con tutta una serie di sorrisetti, fra increduli e beffardi, le vostre argomentazioni, scrollerà le spalle

A. MARTINI — DISEGNO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

schiavo interessato del grosso pubblico, lusingando le cattive abitudini dei suoi occhi ed i volgari appetiti del suo spirito, ma di guidarne e di educarne il gusto. Vi sforzerete infine, passando dal campo delle idealità a quello delle materialità pratiche, di fargli comprendere che, in mezzo alla sfrenata concorrenza libraria e giornalistica dei giorni nostri, le grosse vendite di cui adesso tanto si compiace e va orgoglioso, potrebbero diminuire d'un tratto assai sensibilmente, dappoichè il carezzare il cattivo gusto dei più è cosa abbastanza facile, mentre arduo molto è, al contrario, l'imitare e molto più il so- compassionevolmente e cambierà discorso, senza neppure darsi la briga di confutarvi.

Piuttosto che perdersi in vani conati per persuadere chi non vuole essere persuaso e non ama le iniziative che contrastino le mediocri ma accorte consuetudini, le quali hanno dapprima costituito e poi sempre più ingrossato il suo peculio di abile commerciante di carta stampata e figurata, io penso che valga meglio rivolgersi direttamente a quella parte eletta di pubblico, che ha saputo più di una volta esercitare una benefica influenza direttiva sulla pigrizia intellettuale della grande massa dei compra-

A. MARTINI — DISEGNO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

tori di libri e di giornali. È ad essa, adunque, che io mi propongo di presentare, l'uno dopo l'altro, sulle pagine del nostro *Emporium*, vari giovani disegnatori italiani, che da alcuni anni seguo con simpatico interessamento e che già più volte ho segnalato nelle mie critiche d'arte, persuaso che se la loro attività artistica, che in ciascuno si presenta sotto un aspetto diverso e più o meno spiccatamente individuale, venisse sagacemente adoperata da editori e direttori di giornali, la produzione illustrata italiana, che oggidì è così mediocre, insignificante e spesso miserevolmente grossolana, sarebbe ben presto rinnovata, riabilitata e resa degna di stare con onore accanto a quella d' ispirazione artistica, che fiorisce nelle altre nazioni europee e nell'America Settentrionale.

Sarà una semplice, modesta ma convinta propaganda la mia, la quale si rivolgerà insieme alla mente, con la parola stampata, ed agli occhi, con la documentazione illustrata, che sarà sempre scelta ed abbondante e talvolta, come nel caso presente, completamente inedita, giacchè non uno solo dei parecchi disegni così belli e caratteristici che accompagnano queste mie pagine, è stato, prima di oggi, riprodotto con la foto-incisione.

*
* *

Incomincerò questa serie di presentazioni ai miei cortesi lettori dell' *Emporium* con Alberto Martini, un trevigiano ventisettenne, che, pure avendo esposto in quattro delle mostre internazionali di Venezia, nella mostra di belle arti di Torino del 1898 e nella mostra di bianco e nero di Roma del 1902 un numero non piccolo di disegni di spiccato interesse e di particolare attrattiva per la fantasiosa sottilità della concezione, per la sapiente ingegnosità della composizione, per la risoluta disinvoltura del segno e, sopra tutto, per la grazia decorativa delle masse, delle sagome e dei minuti particolari, rivelante una rara attitudine ad adornare la pagina tipografica, non ha trovato finora che un solo editore italiano, il quale, seguendo un mio amichevole consiglio, si sia rivolto a lui: l'Alinari di Firenze. Quale più evidente prova della noncuranza neghittosa e sprezzante di coloro che, in Italia, si occupano per dovere professionale e per interesse industriale dell'illustrazione del libro e del giornale?

Nato a Treviso, come ho già detto di sopra, ventisette anni fa, Alberto Martini ha avuto la ventura di avere per unico e premuroso maestro dell'arte sua, il padre, che è un egregio ma fin troppo modesto pittore di ritratti. Costui ne curava, negli anni infantili, con tanta intelligente tenerezza le prime incerte prove nel disegno, mescolando sagacemente la lode incoraggiatrice ma non lusingatrice alle correzioni ed ai consigli, che

il nativo trasporto del vivace ragazzo pel disegno si ringagliardì e si purificò sempre più e che il disegnare per lui equivaleva al correre per la campagna, al cogliere i fiori, ad acchiappare le farfalle. E, fattosi un uomo e consacratosi interamente all'arte, egli ha serbato il dono, prezioso fra tutti, di applicarsi al disegno, divenuto, mercè il lungo esercizio, franco e sicuro, se non troppo rapidamente facile, con una viva e sempre rinnovata gioia dello spirito.

A. MARTINI — DISEGNO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

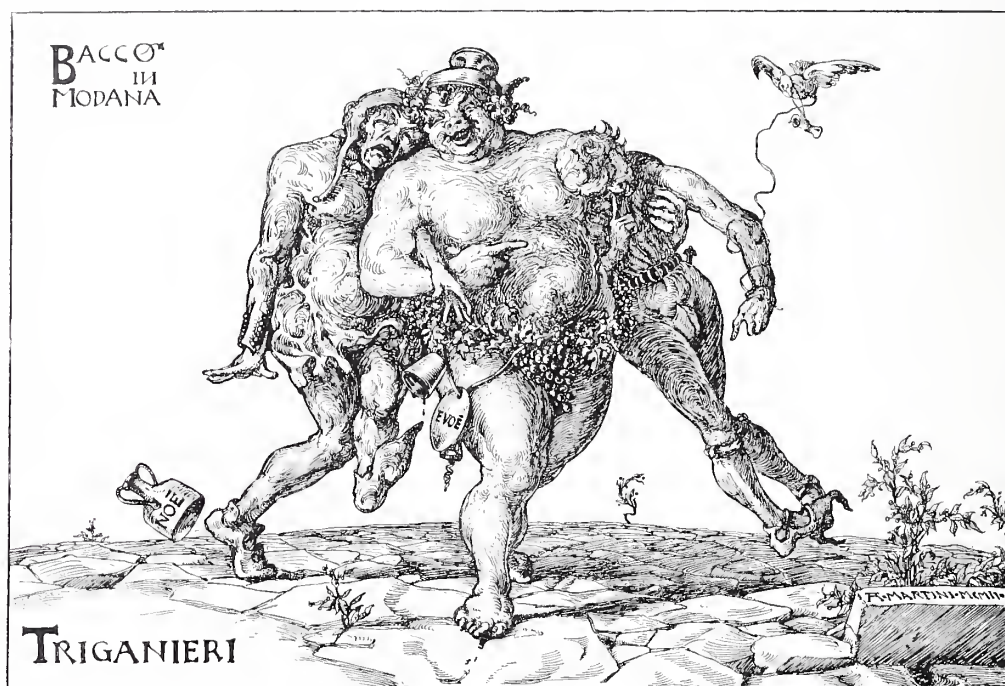
La sua indole di cerebrale fantasioso e la sua visione di analista minuto lo predisposero a profondamente risentire l'influenza di Durero e degli altri grandi maestri alemanni, che ben presto i musei e le collezioni di stampe delle città venete gli misero sotto gli occhi. Fu per lui una rivelazione ed un invaghimento, che concluse ad una vera saturazione estetica, la quale, se, da una parte, impedì uno sviluppo più rapido e deciso dell'individuale originalità del Martini, tenendolo per più anni in vassallaggio del bavarese Sattler, la cui opera possente di ringiovanimento delle antiche e così nazionalisticamente caratteristiche forme della cinquecentesca arte illustrativa tedesca egli apprese a conoscere e ad amare durante i parecchi mesi trascorsi a Monaco nel 1898, giovò, d'altra parte, non poco a ben delineare ed a rendere agili e forti alcune native doti di osservazione e di riproduzione del vero, che rendono oggidì in singolar modo gustosi tutti i suoi disegni, su cui lo sguardo si posa a lungo, trovando un vivo compiacimento a particolareggiare tutte le minuterie che formano un così armonioso complesso.

La prima serie di quattordici disegni, esposta, col titolo di *Le Corti dei miracoli*, dal Martini a Venezia nel 1896 e che egli aveva in gran parte eseguita non ancora diciottenne, rivelava nell' efficacia plastica delle figure di pezzenti di un grottesco romanticamente pittoresco, un artista già in pieno possesso dei suoi mezzi tecnici, che poi, nell'ideazione e nella composizione delle varie scene, appalesavasi lucidamente cosciente di quanto intendeva di evocare graficamente sulla carta. L'ispirazione risentiva letterariamente di Victor Hugo e pittoricamente di Callot, ma la fattura, nel segno minuzioso e significativo, rivelava subito l'influenza tedesca, tanto che, quando il Martini li riespose a Monaco, i bavaresi lo festeggiarono come uno dei loro, la *Dekorative Kunst* ne riprodusse quattro, lodandoli altamente, il direttore della *Jugend* volle da lui pel suo giornale dodici disegni, che gli pagò molto bene, ed un editore monachese gli fece delle profferte per un albo illustrato, che il suo improvviso ritorno in Italia doveva fare sfumare.

L'influenza tedesca e più d'una volta particolarmente sattleriana appariva anche nelle due serie del *Poema del Lavoro*, di cui la prima, esposta nel

A. MARTINI — DISEGNO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

A. MARTINI — DISEGNO PEL XXIV CANTO DEL « PURGATORIO ».

1898 a Torino e poi nel 1902 a Roma, trovasi adesso in parte a Saint-Louis, e la seconda, esposta nel 1899 a Venezia e poi a Monaco ed a Berlino, suscita adesso a Londra un vero coro entusiastico nella critica artistica, tanto che il critico del *Times* ha recisamente affermato, che, nell'attuale esposizione degli artisti italiani a Londra, appena dopo Segantini e Michetti, il più interessante fra tutti le uniche eseguite di una serie di cento stampe policrome di un albo intitolato *Il volto della folla* ed il cui interesse è sopra tutto quello formale di tentativo di una tecnica subito abbandonata dal Martini, come anche quella dell' acquaforte, perchè non consone alla propria indole, la quale credo che si adatterebbe invece mirabilmente all'incisione su legno, nè su quattro bizzarre allegorie un po'

A. MARTINI — DISEGNO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

dimostrasi il Martini. In questi disegni di una fattura molto più larga e più vigorosa di quelli della prima serie, v'è un'immaginativa talvolta lugubremente macabra e tal'altra grandiosamente epica, svolgentesi con abili accordi fra le attitudini penose dei figli della gleba ed i solenni spettacoli della natura, che svela nel suo autore una mente colta e che, se si lascia trasportare sovente dalle visioni poetiche, sa anche attardarsi nelle meditazioni filosofiche e sociali, senza però fumose esaltazioni politiche, che con l'arte non hanno nulla da fare.

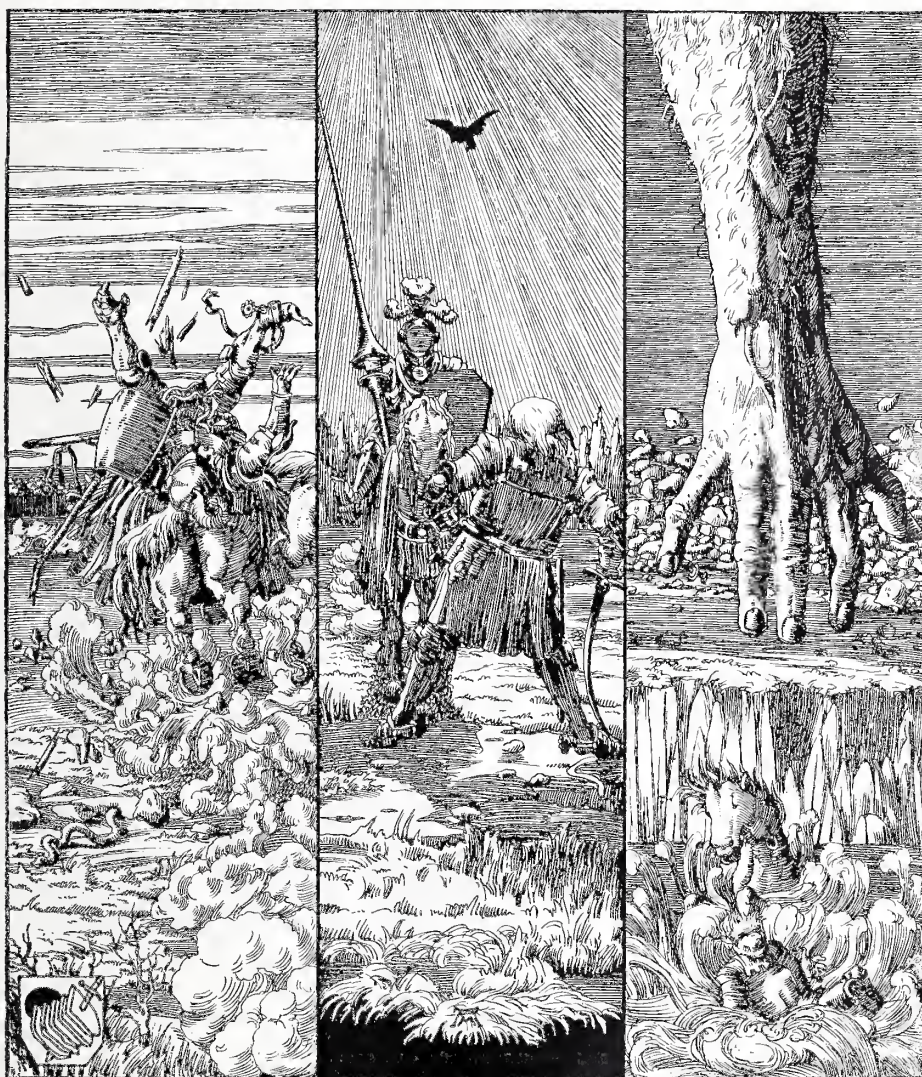
Senza soffermarmi nè su due litografie, che sono rettoricamente pompose nel contrasto di Cristo con Satana, esposte nel 1902 a Monaco, nè su d'una *Testa di Cristo* e su d'una *Scena della vita della Vergine,* eseguite senza entusiasmo per non so più quale concorso, nè sul delizioso *ex-libris*, che serve di finale a questo mio articolo e che è di una grazia così voluttuosamente leggiadra, io voglio parlarvi un po' più a lungo delle composizioni eseguite da lui per la *Divina Commedia* e, sopra tutto, di quell' illustrazione della *Secchia rapita,* intorno a cui ha lavorato con fervore grande per vari anni e che rimane finora l'opera sua capitale.

1897

PAR IGI

18 97

* * *

Per la prima delle tre cantiche dantesche Alberto Martini ha disegnato diciannove fra testate, finali e tavole fuori testo, le quali, pure possedendo doti non comuni di efficacia inventiva e di composizione decorativa, come lo attestano in ispecie i due caratteristici finali dei canti IV e XXXIII, presentano il fianco a più di una censura, perchè non soltanto rivelano spesso la mancanza di una sufficiente maturazione ideatrice e di una sufficiente elaborazione figurativa, ma appalesano altresì l'assenza di un sicuro e preciso criterio comune nell'evocazione grafica delle varie scene infernali.

A. MARTINI — TRITTICO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

Illustrare la *Divina Commedia* è cosa invero da far tremare le vene e i polsi a qualunque più valoroso artista. Anche da parte di un'intelligenza vivida, acuta e colta, quale è senza dubbio quella del Martini, il dare forma plastica alle sublimi visioni dantesche, serbandone integre la possanza

drammatica e l'intensità suggestiva, avrebbe richiesto adunque una lunga e lenta elaborazione cerebrale, ma purtroppo l'editore fiorentino, punto dal desiderio di portare presto a compimento la sua importante pubblicazione, accordava ai suoi disegnatori un tempo relativamente breve e li sollecitava di continuo affinchè facessero presto.

A. MARTINI — DISEGNO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

Se avesse lavorato con maggiore calma, io sono persuaso che il Martini avrebbe saputo evitare le troppo evidenti sproporzioni che osservansi nelle ignude figure, che tragicamente gesticolano e si dimenano nella barca di Caronte; che avrebbe dato un aspetto meno coreografico al Messaggiero del cielo del canto IX; e che avrebbe resa con minore superficiale esteriorità l'apparizione delle quattro grandi ombre di Omero, Orazio, Ovidio e Lucano.

Una maggiore meditazione l'avrebbe forse persuaso altresì che, dovendosi dal disegnatore sempre e soltanto rappresentare ciò che appare agli occhi del fiero vate fiorentino nel suo viaggio attraverso i cerchi dell'inferno, i gradoni del purgatorio e le luminose sfere del paradiso, la persona di lui non deve mai apparire, mentre invece nel maggior numero delle composizioni del Martini, come del resto in quelle di quasi tutti gl'illustratori della *Divina*

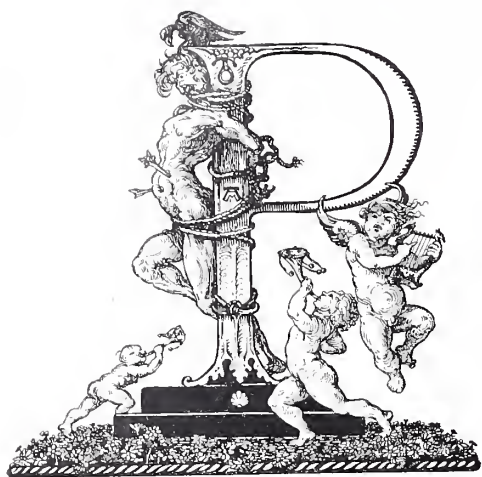
Commedia, l' austera figura di Dante, vestita del tradizionale lucco, è posta bene in evidenza, diventando presto antipatica ed uggiosa, come quella di un istrione che posi pel pubblico o di un precursore trecentesco degli accorti e verbosi interisconsi la sapiente bravura, mercè la quale sono disegnati, con minuziosa amorevole esattezza anatomica, i corpi scheletriti delle *ombre, che parean cose rimorte,* l'efficacia espressiva del volto emaciato di Forese, la squisita grazia d'atteggiamento

A. MARTINI — DISEGNO PER « LA SECCHIA RAPITA ».

vistatori dei giornali d'oggidì.

Quale eccellenza avrebbe potuto raggiungere il Martini anche nell' illustrare il glorioso poema lo dimostra la composizione bellissima da lui eseguita pel canto XXIV del *Purgatorio* e che, rimasta inedita per un dissenso tra lui e l'Alinari, io pubblico per la prima volta sull' *Emporium.* In essa all'abilità grande con cui è ideata tutta intera la scena della figuretta femminile e l'evidenza del movimento affrettato di tutta quella gente, che, nella cornice dei golosi, passa, sotto gli sguardi di Dante,

E per magrezza e per voler leggiera.

Ma è nell' illustrazione della *Secchia rapita* che Alberto Martini ha potuto sfoggiare tutta la concettosità della sua fervida fantasia e tutta la valentia

A. MARTINI — INIZIALE PER « LA SECCHIA RAPITA ».

di abile, minuto e piacevole disegnatore a penna. L'opera da decorare stavolta è stata scelta da lui: essa gli piaceva profondamente ed era, nella sua giocondità satirica, mirabilmente confaciente a certe singolari attitudini del suo ingegno, che, accanto alla visione tragica e macabra, affermatasi sopra tutto nel *Poema del lavoro*, possiede una vena spontanea e schietta di umorismo, la quale si è potuta a suo bell'agio espandere nel commentare figurativamente, con grande libertà e scartando la parte lubrica e latrinesca, le agili ottave del poemetto eroicomico d'Alessandro Tassoni, riuscendovi il Martini a poco per volta a liberarsi, in gran parte se per la fattura non ancora totalmente, dall'influenza tedesca per diventare graziosamente ed agilmente latino.

Fu nel 1895, quando aveva da poco compiuti i diciannove anni, che il Martini incominciò l'illustrazione della *Secchia rapita*, lasciandola di tratto in tratto per altri lavori e ripigliandola poi, con sempre maggior fervore, e ciò fino al 1900. Scontento spesso, in questi ripetuti ritorni all'opera favorita, di alcuni disegni già eseguiti, egli implacabilmente li distruggeva per rifarli di nuovo: così in una sola volta ne distrusse sessanta. Ora essi, fra grandi e piccoli, formano un complesso di cento e trenta composizioni, nelle quali compaiono tutte le più tipiche figure di guerrieri burleschi e tutte le più allegre scene di parodistica mitologia, ideate dal gaio ed immaginoso poeta modanese ed in cui talvolta, pure rimanendo sempre nella medesima nota, il Martini non peritasi d'inventare qualcosa per conto suo, come ad esempio quel comicissimo museo delle furibonde battaglie fra i limitrofi due popoli rivali.

Di questi disegni così originalmente caratteristici un buon numero trovansi oggidì alla *Galleria d'arte moderna di Roma*, per cui furono acquistati alla mostra di Venezia del 1901; ma per quanto questo alloggio, dove dovrebbero raggiungerli tutti gli altri, sia altamente onorifico per essi e per il loro au-

A. MARTINI — FINALE PER « LA SECCHIA RAPITA ».

A. MARTINI: DISEGNO PEL « POEMA DEL LAVORO ».

A. MARTINI: DISEGNO PEL « POEMA DEL LAVORO ».

tore, io vorrei che trovassero ben presto il loro naturale posto, che è il libro, per cui sono stati ideati ed eseguiti e dentro cui si presenterebbero sotto il loro vero aspetto ed in tutta la loro squisita leggiadria decorativa.

*
* *

Artista cerebrale, invaghito dei simboli, delle allegorie e delle fantasticherie satiriche e disegnatore analitico e minuzioso, il Martini, al contrario del maggior numero degli odierni illustratori, non ricerca punto la modernità realistica, sia vezzosamente elegante, sia rudemente brutale, nè, in quanto alla tecnica, ama servirsi dei contrasti d'impressionistica virtuosità delle macchie nere di seppia con quelle bianche di biacca, che tanto giovano a fissare gli effetti di luce e l'instantaneità dei movimenti: ciò spiega come egli non risenta in alcun modo dell'influenza dei maggiori vignettisti contemporanei e si riavvicini invece ai maestri antichi, che egli adora e studia di continuo, e ciò dà un carattere di particolare austerità estetica, anche nella maggiore giocondità dell'ispirazione, all'arte sua e la fa più adatta ad interpretare i poeti che i novellieri della vita di tutti i giorni, più adatta a rappresentare i soggetti del passato o che si svolgano fuori d'una precisa nozione di tempo e di luogo che gli aspetti fugaci e spesso frivoli dell'attualità.

Se Alberto Martini serberà l'attuale scrupolosa coscienziosità di lavoro; se continuerà ad eseguire ciò soltanto che la sua indole speciale ed i suoi particolari mezzi gli permettono di fare; se saprà manodurre la forza della sua immaginativa, in continuo fermento creativo e sperdentesi troppo spesso in un'eccessiva prodigalità di schizzi ed abbozzi, che aspettano invano di condensarsi e precisarsi in una forma definitiva, noi avremo frutti sempre più gustosi del suo singolare talento di arguto, elegante e sapiente illustratore del libro.

VITTORIO PICA.

A. MARTINI — UN EX-LIBRIS.

COLLETTO TRINA AD AGO. (PROPR. TERESINA STAGI).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

STOFFE E MERLETTI ALLA MOSTRA D'ANTICA ARTE SENESE.

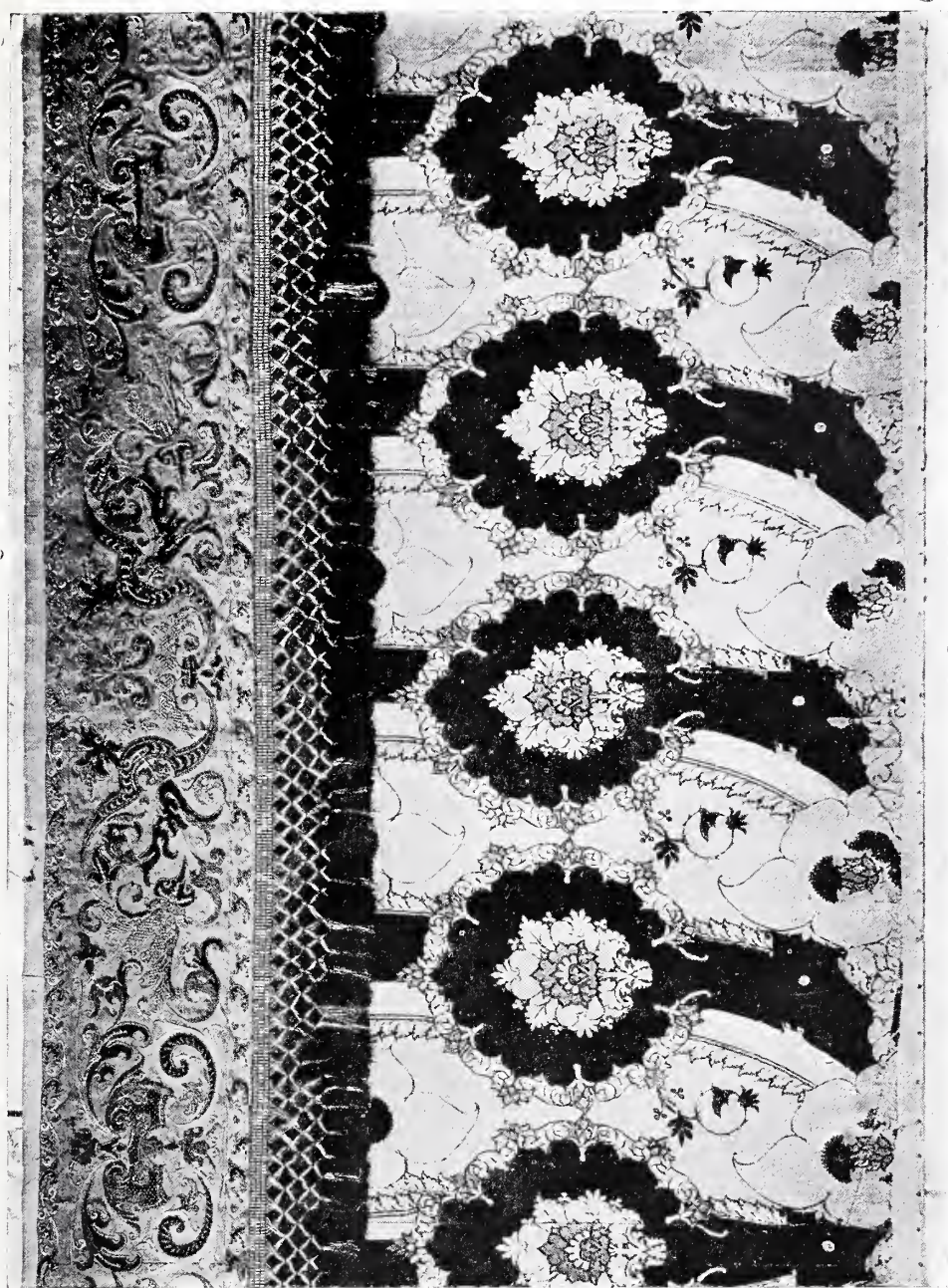
N una delle più belle città d'Italia, il più bel palazzo; e nel più bel palazzo la più bella sala. Questa è la sede della mostra di stoffe e di merletti antichi, che in venti vetrine occupa la sala del Mappamondo nel Palazzo di Città a Siena. Ne par contenta la bella Madonna che nell'affresco di Simone Martini siede « umile in gloria » sotto l'ampio baldacchino che accoglie una folla d'angeli e di santi in adorazione: ne par contento quel Guido Riccio di Fogliano che nella parete di contro, in atto di sicura conquista, abbandona un castello per raggiungerne un altro, sul cavallo vestito di ricca e singolare gualdrappa. Doveva amare le belle stoffe l'elegantissimo cavaliere! E par che beatamente sorridano gli angeli della Cappella vicina, di cui fanno capolino, nella dolce penombra, le soavi testine aureolate.

Nell'ambiente solenne e quasi chiesastico, le ricche vesti sacerdotali, completate dai loro camici biancheggianti di trine e dai brevi arredi del culto, stole, manipoli, borse, veli da calice, si intonano mirabilmente. E fu certo per amor d'armonia che in questa sezione l'ordine cronologico non fu severamente rispettato: le stoffe e i merletti sono oggetti eminentemente femminili (*vieux style*): ma femminile non vuol dir femminista (se pur non vuol dire tutt'altro !) e le donne e la cronologia non se la intesero mai troppo bene.

Nondimeno, chi percorre la sala, cominciando dal fondo, può seguire con diletto e interesse il cammino dell'arte anche in questo ramo: dal quattrocento, purezza e semplicità di disegno, squisitezza di gusto nel colore, e mistica e sincera sentimentalità; al cinquecento, puro ancora, ma di una ricchezza a volte inquietante; al seicento, elegante e frivolo, anche in religione; al ricchissimo, esuberante, complicato settecento.

Quest'arte delle stoffe, che ora comincia ad essere studiata dai critici, dagli storici, dagli archeologi, è ancora piena di incognite e di incertezze: abbiamo sentito due eruditi specialisti discutere vivacemente davanti a un bel ricamo a rilievo che nelle sue mirabili volute di un oro temperato dal tempo, pareva sorridere di compiacenza e di compatimento. Uno lo diceva *barocco*, un altro lo assicurava *gotico*: e mentre i due forte litigavano e si allontanavano irritati, il fregio magnifico pareva contento di appagare i miei occhi di ignorante e tranquillo ammiratore !

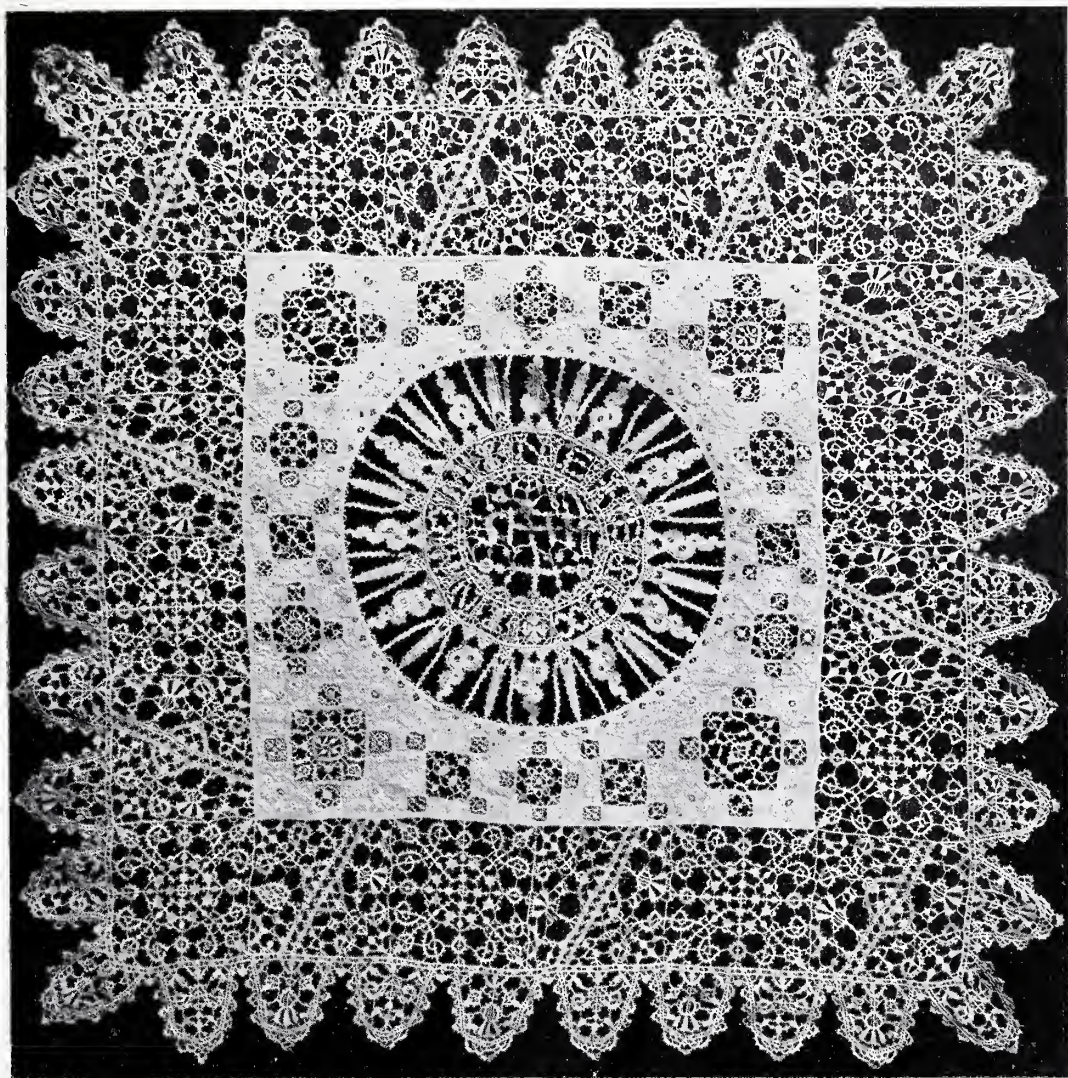
VELO BATTESIMALE. FINE DEL SEC. XV. (PROPR. CONTESSA GIUDITTA PICCOLOMINI CLEMENTINI).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

PALIOTTO IN VELLUTO CONTROTAGLIATO A DUE PIANI. SEC. XV. (OPERA DEL DUOMO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

PIANETA TESSUTA. SEC. XV. (SEMINARIO VESCOVILE DI MONTALCINO).

(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

Qui, infatti, le stoffe antichissime, croce e delizia di quegli studiosi, mancano completamente: neppure un cencetto copto, non un brandello egizio o etrusco! La bellezza d'ogni oggetto è accessibile a tutti: i velluti controtagliati, col melagrano rosso che fiorisce superbo sulla teletta dai lievi riflessi dorati o argentei, e i tessuti colle figure che i grandi pittori del tempo disegnavano e l'umile artefice eseguiva nello stesso sentimento, interprete, più che fedele, concorde. In una pianeta è figurata la Madonna che adora il Figlio sotto un baldacchino sorretto da quattro angeli: e il disegno, tessuto, è ripetuto ora completo, ora frammentario, nel vestimento e negli oggetti di corredo, manipolo e stola, che ancor rimangono. Per intendere il segreto fàscino di questa stoffa così severa, dai colori sordi e bassi, basta osservarne un breve frammento, e vedere come ogni segno del lieve fondo a rosette, o qualche lembo del baldacchino, o una mano d'angelo, o la piega d' una veste, basti sempre a esprimere lo stesso squisito sentimento di pietà e di purezza! Nè mancano i bei broccati e i da-

COPRICALICE — PUNTO A RETICELLO. (PROPR. CONTE FABIO CHIGI SARACINI).
(Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

maschi magnificenti quasi deificati dai pittori che per tre secoli ne vestirono i loro santi e li distesero per baldacchino o ai piedi delle Madonne! E gli stemmi ricamati nel fondo delle pianete, e ripetuti nelle stoffe, e nei galloni, con quei simboli che venuti d'Oriente servirono così bene alle vanità e alle prepotenze d'Occidente!

Frammischiati alle stoffe sono i merletti antichi d'ogni qualità e d'ogni origine. Le signore preposte a questa parte della mostra si ispirarono a una grande larghezza nell'accettazione, trattandosi di una industria che, nella sua grazia fragile e piena di poesia, sta per rinascere. Preme infatti di approfittar d'ogni occasione per togliere alle oscure sacristie e ai gelosi scrigni delle signore quanti più antichi modelli si possa, per mostrarli a chi questa arte ama, sia per lavorarvi, sia per abbellirsene.

Qui, infatti, si vedono singolari saggi di antichi merletti a fusello, alcuni complicati, altri semplicissimi; a punto di Milano, di Venezia, di Genova; esempi di punto a reticello mirabili per disegno, per esecuzione, per conservazione; e finissimi punti ad ago, e modano antico, e trine barocche d'ogni specie.

Degno di particolare ammirazione è un colletto ad ago, di soggetto *musicale*, che dovette, forse in origine, essere destinato a un gran cantante. Nella parte inferiore, che è una specie di base a bassorilievo, sono figure di satiri e mostri che soffiano nelle trombe. Il disegno di questo fregio è degno di un artista del cinquecento: e la trinaia che lo eseguì coll'ago sfida, per eleganza e evidenza d'esecuzione, un orafo o miniatore. Più su, dove il colletto s'allarga, c'è una schiera di coppie danzanti, in cui ogni figura è chiusa in una nicchia architettonica, e vestita di sontuosi vestiti alla spagnuola. Nelle punte sono aggruppati, a guisa di trofei, gli strumenti musicali: arpe, viole, trombe..... E nella straordinaria minutezza e ricchezza di disegno, non una linea confusa, tutto è nitido, preciso, fresco. Che occhi, che ago, che filo, che pazienza, che amore in questo piccolo capolavoro che meritò di attraversare i secoli, intatto nella sua estrema fragilità!

ARACNE.

PIVIALE TESSUTO. SEC. XVI. (PROPR. ING. SAVINO CRESTI).

Fot. I. I. d'Arti Grafiche).

MISCELLANEA.

NECROLOGIO.

George-Frederick Watts * — Col nobile artista, morto nello scorso giugno, che era nato a Londra nel 1818 e che, pure non appartenendo al gruppo dei Prerafaeliti, fu sotto più d' un aspetto un loro precursore e rimase sempre loro fido amico, l'Inghilterra perde uno dei rappresentanti più tipici e più gloriosi della sua arte moderna.

Scrivendo, parecchi anni fa, ad un amico, il Watts riassumeva tutto il suo programma in una frase, efficacissima nella sua sintetica semplicità e che ben presto doveva diventare famosa: « Io dipingo le idee e non già le cose ». E da questo programma d'arte derivano tutti i pregi e tutti i difetti della sua pittura. Per lui l'arte ha la missione d'ispirare agli uomini grandi pensieri e grandi azioni e quindi egli dipingeva i suoi quadri, non per allietare gli occhi, ma per penetrare fino all'intelligenza ed all'immaginazione a risvegliarvi ciò che vi è di buono e di nobile per trovare un' eco nel cuore. Siamo dunque di fronte ad un'arte filosofica, moralizzatrice e che nell'assidua aspirazione verso le luminose cime dell'Ideale disdegna le mediocri realtà dell' esistenza di tutti i giorni, arte che, se ha profonde radici nell'anima inglese, ha scarsa probabilità di essere gustata appieno da noialtri Latini. E ciò sopra tutto perchè il Watts, invaghito della bellezza delle sue idee, per significare le quali ricorse ad allegorie talvolta astruse e talvolta perfino troppo ingenue od anche ai miti eleganti dell'antica Ellenia, trascurava spesso fin troppo le esteriori ma pur così necessarie attrattive del colore e del disegno, specie nelle piccole tele, le quali sventuratamente sono le sole che siano giunte nelle mostre artistiche d' Italia, dove però si conserva dipinta a fresco su di un muro della villa medicea di Careggi, di proprietà ora del prof. Carlo Segré, una sua opera giovanile, la quale rappresenta il medico Leoni, che, disperato per la morte di Lorenzo il Magnifico, si butta in un pozzo.

Fra le tele più caratteristiche e significative di George-Frederick Watts, di cui molte sono riunite in una vasta sala della *Tate Gallery* di Londra, a cui egli stesso le donò nel 1897, sono da rammentare *L'Amore e la Vita, L'Amore e la Morte, La Speranza, Mammone, La creazione d'Eva, Eva tentata, Eva pentita, Il Genio del Cristianesimo, L'Amore trionfante, Il Caos, Diana ed Endimione, Il giudizio di Paride, Orfeo ed Euridice, La Morte che corona l'Innocenza* e tutto un gruppo di ritratti di Guizot, Gladstone, Tennyson, Swinburne, Rossetti, Carlyle, Burne-Jones, Morris, Crane, Meredith e di qualche altro, che costituiscono la parte migliore dell'opera sua e lo fanno degno, molto più di Lenbach, della glorificatrice definizione di *confessore d'anime*.

* Vedi biografia critica con ritratto e numerose riproduzioni di sue opere in *Emporium*, Vol. I, p. 411 (Giugno 1895).

Celestino Turletti — Il 23 giugno moriva a Torino questo simpatico e valoroso pittore, che era uno degli ultimi rappresentanti di quel gruppo di artisti piemontesi a cui appartenne il Fontanesi, benchè nato a Reggio d' Emilia, il Mosso, il Viotti, il Soldi, il Monticelli e qualche altro forse troppo presto dimenticato.

Allievo del Gamba pel disegno, del Gastoldi per la pittura e del Lauro per l' incisione, egli espose nel 1869 il suo primo quadro, il quale incontrò subito il favore del pubblico, che egli seppe in seguito conservare sempre con tutta una serie di scenette di genere, svolgentesi nei monasteri, nelle scuole o negli studi dei pittori, di una piacevolezza alquanto superficiale, ma di una fattura garbata, fine e spesso delicatamente elegante.

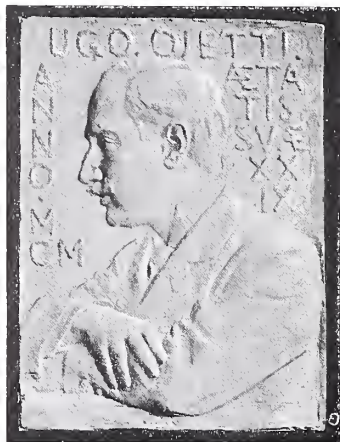
CELESTINO TURLETTI.

In un secondo periodo della sua vita, egli si consacrò in particolar modo all' incisione all'acquaforte, così di riproduzione come originale, sfoggiandovi una tecnica accorta e disinvolta.

Anton Tchekhov — Un telegramma dalla Russia ci portava, alcuni giorni fa, la dolorosa notizia della morte prematura di questo possente ed originale scrittore russo. Avendo l' *Emporium*, nello scorso maggio, pubblicato un lungo studio di Ulisse Ortensi sulla sua così caratteristica opera di romanziere e di autore drammatico, mi limiterò a ricordare qui che egli era nato nel 1860, che prima di dedicarsi alla letteratura si era addottorato in medicina e che fra i volumi suoi più notevoli sono da menzionare *Crepuscolo, Un duello, Racconto di uno sconosciuto, La mia vita, Ombre di morte* e sopra tutto *I Mugich,* che può a buon diritto considerarsi il suo capolavoro. V. P.

LE TARGHETTE DI TRENTACOSTE AL MUSEO DEL LUSSEMBURGO.

Alcuni anni fa, chi scrive queste righe, lodando una serie di medaglioni in gesso ed in terracotta di Domenico Trentacoste, portanti in rilievo teste di fanciulli, di donne e di uomini, mirabili di vita espressiva, osservava che, data l'attitudine che dimostrava il valoroso scultore palermitano per quest'ingegnosa forma di scultura e data la severa e pura correttezza della sua plastica, egli avrebbe potuto, così come Leonardo Bistolfi, che anche lui mase inascoltato ed il Trentacoste ha, in pochi anni, eseguita tutta una serie di medaglie e di targhette davvero squisite per delicatezza di disegno e per grazia decorativa, di cui alcune apparvero per la prima volta in pubblico e furono assai ammirate nella mostre recenti di Venezia e di Firenze e che tutte sono state, lo scorso mese, acquistate, col consenso del governo francese, dal Bénédite pel *Museo del Lussemburgo*, di cui è benemerito direttore.

Più che le medaglie, le cui allegorie sono pel mio gusto di una correttezza talvolta fin troppo

D. TRENTACOSTE — TARGHETTE.

tratta con raro magistero il bassorilievo, essere il campione di un prossimo risveglio in Italia di quell'aristocratica ed austera arte della medaglia, che, nella vicina Francia, mercè l'opera di artisti sapienti, quali Chaplin, Ponscarne, Chapu e Roty e di un critico sagace ed ardimentoso quale è Roger Marx, è oggidì apprezzata dal pubblico ed incoraggiata dal governo siccome merita. Il consiglio non ri- freddamente classica, io amo le targhette nelle quali il Trentacoste ha fissato, con delicatezza difficilmente pareggiabile, le effigi di letterati, di attrici, di gentili damigelle e di bambini, dimostrando in modo evidente che in questa forma gentile e spiccia di ritratto, nella quale è evitato lo scoglio del vestito moderno, così anti-scultorio, e per la quale richiedesi che alle abituali doti plastiche si accop-

D. TRENTACOSTE — MEDAGLIA COMMEMORATIVA DELLA SPEDIZIONE DEL DUCA DEGLI ABRUZZI.

D. TRENTACOSTE — TARGHETTE.

pino alcune doti pittoriche, risponda mirabilmente ai bisogni ed alle tendenze moderne.

Domenico Trentacoste è il secondo scultore italiano che entra nel famoso museo parigino d'arte contemporanea: il primo è stato Vincenzo Gemito, di cui, tre anni fa, fu acquistato quel piccolo capolavoro che è la statuetta dell'*Acquaiuolo*. Sembra anzi che il Bénédite, oltre alla piccola collezione di medaglie e di targhette, qui accanto riprodotta ed a cui presto se ne aggiungeranno alcune altre, abbia l'intenzione di comprare pel suo museo *Il Seminatore*, il mirabile bronzo, che nessuno che abbia visitata l'esposizione di Venezia dello scorso anno ha certo dimenticato.

Non è, però, abbastanza strano che la tanto desiderata rinascenza anche in Italia di un'arte che è stata, in altri tempi, gloria fulgidissima del nostro paese, debba trovare l'incoraggiamento del governo francese, mentre il nostro finge di non accorgersene? Fu data, è vero, nel 1900 dal Ministro d'Agricoltura,

D. TRENTACOSTE — MEDAGLIE.

Industria e Commercio una somma di duemila lire pel concorso bandito dalla *Società dell'arte pubblica* per un modello di moneta, ma, nel medesimo tempo, egli ordinava ai soliti banali incisori di coni della zecca nazionale la moneta con l'effigie del nuovo sovrano, infischiandosi altamente dei due vincitori del concorso, il primo dei quali fu proprio il Trentacoste e l'altro il Boninsegna, e di quei pochi critici e amatori d'arte, che si permettono, di tanto in tanto, di avere certe curiose fisime estetiche!

V. P.

UN QUADRO SCONOSCIUTO
DI SIMONE MARTINI.

A proposito dell'articolo del d.r Ettore Modigliani apparso, sotto questo titolo, nel fascicolo dell'*Emporium* dello scorso mese di luglio, il chiaro comm. Adolfo Venturi ci ha diretto un suo breve scritto col quale si duole perchè in quell'articolo non è stato detto che egli « scoprì il quadro a Napoli » e « riconosciutolo per Simone Martini, ne fece proposta dell' acquisto al Governo, che lo acquistò per un prezzo miserrimo ».

Avendo comunicato questo scritto al d.r Modigliani, questi ci prega di dichiarare, per conto suo, ch'egli « non ha affatto attribuito a sè il merito della scoperta del quadro, che da lungo tempo era in vendita sul mercato antiquario » e se non citò il nome del prof. Venturi fu perchè « l' idea di acquistare la pittura per la Galleria Borghese era sorta esclusivamente nella direzione di quell'istituto » dopo aver inteso dal prof. Venturi che il quadro era in vendita sul mercato di Napoli, ma che egli rinunciava a comperarlo per la sua galleria; onde i funzionari della galleria, recatisi a Napoli, poterono ottenere il dipinto per la *metà* del prezzo richiesto.

IN BIBLIOTECA.

Roberto Bracco — TEATRO — *Quarto volume* — Milano-Palermo-Napoli, Remo Sandron, editore.

Ottima è stata l' idea dell' egregio editore palermitano di raccogliere in una serie di volumi elegantemente stampati la svariata e multiforme produzione teatrale di Roberto Bracco, che, egualmente efficace nel dramma e nella commedia, è forse fra tutti i nostri autori drammatici il più ardito ed il più poderoso, giacchè alla perspicacia acuta dell'osservazione del vero ed alla vivacità agile ed arguta del disegno unisce quasi sempre l' indagine appassionata dei più gravi problemi che agitano e spesso torturano l' anima moderna. Il Sandron ha voluto iniziare la sua interessante pubblicazione col quarto volume per presentare subito ai lettori tre dei drammi più acclamati e più interessanti del Bracco, cioè *Il diritto di vivere, Gli onesti* e *Sperduti nel buio.*

Maria Lisa Danieli=Camozzi e **Gemma Manfro=Cadolini** — *I nipoti della marchesa Laura,* romanzo — Roma, Nuova Antologia, 1904.

Per quanto un po' slegato e frammentario, in causa della stessa collettività del suo titolo, questo romanzo torna gradevolissimo alla lettura e per la buona lingua, semplice e sciolta, nella quale è dettato, e per l' impronta felice di alcuni caratteri, massime femminili e, sovratutto, per un'aura soave di squisita bontà, che traspira da tutte le sue pagine e che già forma il migliore elogio delle gentili sue autrici.

R. W. Emerson — *Uomini rappresentativi,* traduzione di Maria Pastore Mucchi — Torino, Fratelli Bocca, 1904.

Alessandro Martin — *L'educazione del carattere* — Bari, G. Laterza e figli, 1903.

Giovanni Amadori=Virgilij — *L'istituto famigliare nelle società primordiali* — Bari, G. Laterza e figli, 1903.

F. Novati e **R. Renier** — *Studi medievali* — Torino, Ermanno Loescher, 1904.

A. Fiammazzo — *Nuovo contributo alla biografia di Lorenzo Mascheroni.* (Notizie, documenti e lettere) — Bergamo, Istituto Italiano d'Arti Grafiche, 1904.

JEF LAMBEAUX:

FRAMMENTO

DELL'ALTORILIEVO

MARMOREO

« LES PASSIONS HUMAINES ».

EMPORIUM

Vol. XX. SETTEMBRE 1904 N. 117.

ARTISTI CONTEMPORANEI: JEF LAMBEAUX.

EL gruppo così vario, così ardimentoso e così interessante degli odierni scultori belgi, Jef Lambeaux occupa un posto eminente e del tutto a parte. Mantenutosi lontano, per le naturali tendenze della sua indole, da quell'arte di pensiero e di austera e spesso triste osservazione della vita moderna, che impronta in modo caratteristico, ma pure in ciascuno tanto diversamente personale, la maggior parte della produzione plastica di Constantin Meunier, di Charles van der Stappen, di Pierre Braecke e di Jules van Biesbroeck, presentati volta a volta ai lettori dell'*Emporium*, egli ha preferito d'evocare nella materia bruta, con rara possanza di modellazione sapiente, le gioie della vita materiale, le febbri della carne giovanile, le tensioni impetuose ed esasperate dei muscoli in mezzo alle lotte atletiche, agli amplessi amorosi ed agli sgambetti dell'ebbrezza. Le sue statue, i suoi gruppi, i suoi bassirilievi, in cui i bei corpi ignudi di maschi robusti e prepotenti, di femmine formose e lascive, di fanciulli agili e snelli piegansi, stringonsi, esultano, con un'audacia di attitudini provocanti e con un'esuberanza di movimenti da raggiungere spesso il parossismo, presentano, fuori da ogni particolareggiante contingenza di tempo e di luogo, un aspetto ora di energia ed ora di voluttà pagana, che ne fa degli inni marmorei o bronzei agl'impeti della forza brutale ed ai piaceri dei sensi. Estranea ad ogni profondità di psicologia, ad ogni mistero di simbolismo, ad ogni sottigliezza suggestiva, l'arte del Lambeaux è fatta essenzialmente per la gioia degli occhi od anche del tatto per coloro che amano carezzare con pollice esperto la sagoma di una statua, così come raccontasi facesse Michelangelo, nonagenario e quasi cieco, sul torso del Belvedere, e, nella sensuale sua esuberanza plastica, riattaccasi direttamente alla grande tradizione fiamminga, che, resa gloriosa nella pittura in ispecie da Rubens e Jordaens, può dirsi che abbia alfine, ai giorni nostri, trovato in lui il poderoso scultore che ancora le mancava.

JEF LAMBEAUX.

* * *

Nato ad Anversa nel gennaio del 1852 da famiglia

JEF LAMBEAUX :

UGOLINO ET SES FILS.

modesta e poco agiata, Jef Lambeaux dimostrò fin dagli anni dell' infanzia spiccata inclinazione per la scoltura, cercando di fissare, sempre che gliene presentavasi l'occasione, nella molle creta la

JEF LAMBEAUX — L'IVRESSE.

somiglianza fisica di parenti ed amici. Entrato nell'accademia di belle arti della sua città natale, ne seguì tutti i corsi, avendovi per iniziatore e per guida Guillaume Geefs, plasmatore facile ed accorto, ma compassato e privo d'originalità, nella sua accademica fedeltà ai modelli tradizionali. L' influenza però del maestro fu per fortuna affatto nulla sul discepolo, il quale, fino dai primi passi nella carriera dell'arte, disdegnò le concezioni astratte e le composizioni convenzionali per chiedere l' ispirazione a ciò che la realtà presentava ai suoi occhi indagatori e ricercanti di già le belle forme e la vita in movimento.

Nel 1874 partecipò al triennale concorso pel

pensionato di Roma, ma, malgrado che la prima prova glielo lasciasse sperare, la vittoria non fu sua. Fu forse anche questa una fortuna pel futuro sviluppo schietto e completo della sua individualità artistica, ma il Lambeaux ne rimase molto mortificato e si mise subito al lavoro per prendersi la rivincita, esponendo per la prima volta ad una pubblica mostra di belle arti. L' anno susseguente, infatti, egli mandò a quella di Bruxelles tre gruppi infantili, i quali, benchè come invenzione fossero piuttosto banali, avevano nella posa delle figure una così spontanea naturalezza ed una tale gra-

JEF LAMBEAUX — LA FOLLE CHANSON.

zietta ingenua, che non li fece passare del tutto inosservati, chè anzi uno di essi, *Un accident*, raffigurante una ragazzina la quale soffia nell'occhio di un bimbo per liberarlo dal granello di polvere fattovi penetrare dal vento, ottenne un piccolo successo. Tale successo si rinnovò con maggiore vivacità per una *Ronde d'enfants*, leggiadra e movimentata, che egli espose di lì a non molto.

Il non essere più un ignoto procurò al giovane e promettente debuttante qualche ordinazione di ritratto ed inoltre l'incarico da parte del municipio di Anversa di eseguire un busto di Jordaens, che

JEF LAMBEAUX — VENGÉ!

JEF LAMBEAUX :

LE REMORDS.

JEF LAMBEAUX :

LUTTEURS.

fu solennemente inaugurato nell'agosto del 1876, in occasione delle feste pel centenario di Rubens, e che vedesi tuttavia nel cimitero di un villaggio presso quella città. Ma, non potendo la sua famiglia provvedere più a lungo al sostentamento di lui, i lavori ordinatigli non erano abbastanza rimunerativi: se ne accorse ben presto. Lasciando melanconicamente in disparte i suoi luminosi sogni d'ambizione, egli dovette rassegnarsi, per poter vivere alla giornata, ad approfittare della facilità grande che egli aveva nel maneggio del pennello non meno che della stecca per eseguire quadretti mercantilmente

JEF LAMBEAUX — EST-CE TOI?

piacevoli sul tipo di quelli di mondana leziosità del Van Beers.

egli dunque pensò di lasciare il Belgio e di andare a cercare fortuna a Parigi.

Farsi conoscere nella metropoli francese, dove accorrono di continuo pittori e scultori d'ogni parte del mondo, e crearsi in essa una posizione artistica, sia anche molto relativamente indipendente, è cosa tutt'altro che facile ed il Lambeaux, che doveva passarvi il periodo più triste della sua esistenza,

Finalmente un bel giorno gli fu concesso di ritornare in patria e di rimettersi, con coscienziosa dignità d'arte e rinnovato fervore, alla prediletta scoltura, eseguendo, l'una dopo l'altra, una serie di opere magistrali, dal *Baiser* ai *Lutteurs*, dall'*Ivresse* alla *Folle chanson*, da *Vengé* al *Faune mordu*,

dalla fontana di *Brabo* al colossale bassorilievo marmoreo delle *Passions humaines*, che, rassodando sempre più la sua fama, dovevano situarlo in prima linea fra gli scultori contemporanei del Belgio e dovevano, pur suscitandogli contro, per l'arditezza spavalda delle sue composizioni, le sorde ostilità niera incerta e di un'amabilità talvolta leziosa, Jef Lambeaux ritrovò alfine la sua ispirazione affatto individuale, col gruppo deliziosamente squisito nella sua grazia idillica, che intitolò *Le baiser* e che ci mostra un adolescente nudo nel momento che piegasi audace su di una fanciulla, nuda del pari, per

JEF LAMBEAUX — LUCRÈCE.

dei paladini pudibondi di certa vaga morale che non è che ipocrisia sociale, procurargli nel suo paese ed all'estero soddisfazioni assai lusinghiere di amor proprio.

***

Dopo un altro di quei gruppi infantili — due monelli che rotolansi stringendosi e picchiandosi per terra — che rappresentano la sua prima ma- strapparle un bacio, che ella, in una posa schiva e pur tenera, non gli accorda nè gli rifiuta. Al medesimo tipo di giovanile sensualità amorosa appartiene l'altro gruppo, *Est-ce toi ?*, abbastanza leggiadro anch'esso, ma meno nuovo e meno felice come linea complessiva.

In altri gruppi di soggetto mitologico l' ardore dei sensi diventa più acceso, più esuberante, più

tumultuoso e par quasi che un fremito di voluttà percorra la creta, il marmo od il bronzo che sia, tanto che un critico, colpito dalla savorosa carna-

JEF LAMBEAUX — BOZZETTO DEL « CENTAURE JOYEUX ».

lità di quelle figure agitate da una febbre licenziosa, li ha molto giustamente definiti *petits poèmes charnels*. Fra essi, per realistica possanza di modellatura e per fervore di vita in movimento, sono particolarmente da ricordare *L'ivresse*, tre ninfe che, eccitate dal vino, incedono traballanti, ridendo e cantando; *La folle chanson*, una giovine donna, che, suonando le nacchere, susurra un ritornello procace all'orecchio di un capripede, che l' ascolta sogghi-

gnando, mentre con la mano allontana un satiretto, che, indiscreto, vorrebbe udire anche lui, e sopra tutto *Le faune mordu*, un fauno, acceso di lussuria,

JEF LAMBEAUX — PRIMO BOZZETTO DEI « LUTTEURS ».

che brutalmente assale una ninfa, oltremodo formosa, la quale, nell' impeto della difesa, mordegli l'orecchio acuminato e peloso.

In un'altra piccola serie di opere, anch'essa molto caratteristica, il Lambeaux ha invece glorificato la forza atletica, compiacendosi a fissare nella creta, con la stecca datrice di vita, le vigorose forme virili nelle contrazioni e negli scatti muscolari della lotta a corpo a corpo. Fra esse emergono due:

Vengé, che, fuso in bronzo, è stato esposto a Bruxelles e poi a Berlino ed a Parigi, ottenendovi il più vivo e meritato successo, ed il gruppo dei *Lutteurs* grande due volte il vero, che figurò nell'esposizione di Venezia del 1901, insieme con l'altro suo bel gruppo di Adamo ed Eva, fuggenti sotto il pungolo angoscioso del rimorso.

JEF LAMBEAUX — BOZZETTO DEL GRUPPO « FAUNES ET NYMPHES ».

La nativa tendenza del Lambeaux verso la grandiosità, l'esteriorità e l'enfasi lo rendono singolarmente adatto alla scoltura decorativa e difatti una delle opere sue più tipiche è la fontana monumentale, davvero bellissima nella sovrabbondante e pomposa sua complessità, che sorge nel bel mezzo della maggior piazza di Anversa, in onore del popolare eroe leggendario Brabo, novello David uccisore di giganti.

*
* *

Menzionati, per semplice ricordo, i monumenti del romanziere Conscience e del borgomastro Bulse

ed alcuni busti femminili in marmo — *Lydia*, *Della*, *Marguerite*, *Bacchante* ecc. — in cui l'arte gagliarda del Lambeaux si raggentilisce, io debbo parlare di quella che, sia per la grandiosità della concezione sia per le immense difficoltà dell'esecuzione vittoriosamente superate, deve considerarsi il suo capolavoro.

Per allogare quest'opera colossale, che misura quattordici metri di lunghezza, sette metri di altezza ed un metro e mezzo di spessore e che è stata tradotta in marmo a spese del Governo belga, per espresso desiderio di Re Leopoldo, convinto ammiratore dell'ingegno del gagliardo scultore di Anversa, è stato eseguito dal celebre architetto modernista Victor Horta una specie di tempietto nel *Parc du Cinquantenaire* di Bruxelles.

JEF LAMBEAUX — BOZZETTO DI « FAUNES ET NYMPHES » VISTO DA UN ALTRO LATO.

Il titolo di quest'opera, che può a buon diritto proclamarsi magnifica, malgrado quanto di troppo esteriore e di troppo farraginoso evvi in essa, è *Les passions humaines* ed eccone una succinta de-

JEF LAMBEAUX — DELLA.

JEF LAMBEAUX — LYDIA.

JEF LAMBEAUX — BACCHANTE.

scrizione per poterne bene intendere il significato, nella mescolanza di paganesimo e di cristianesimo di elementi umani e fantastici.

In alto della drammatica e complessa scena, che il Lambeaux ha ideata e che palpita di una vita eccessivamente intensa e più di una volta spasmodica, ergesi uno scheletro con in mano la falce, quasi a significare la fatale, inevitabile fine di tutte le irrequiete agitazioni dei sensi, del cuore, della mente delle miserevoli creature umane. A destra spicca un mirabile gruppo di baccanti, le quali, nella procacità delle forme morbide ed abbondanti, nell' allegrezza voluttuosa che ne illumina i volti ridenti e ne scuote i corpi fremebondi, incarna la gioia esuberante dei sensi, mentre due altri gruppi, chiusi, come dentro a due nicchie, nell'anfrattuosità della gran massa marmorea, raffigurano la dolcezza della maternità e la sorpresa gradita della prima rivelazione dell'amore.

A sinistra è invece il dolore che signoreggia nelle più diverse forme, dalle sofferenze fisiche della malattia agli strazi morali della disperazione, che sospingono al suicidio ed agli urti micidiali dei combattimenti degli uomini, spronati gli uni contro gli altri dall'odio, dall'avidità, dalla gelosia, dal desiderio di dominio, ed in mezzo a questa tormentatrice e tormentata massa di carnefici e di vittime elevasi la croce col corpo agonizzante di Gesù.

JEF LAMBEAUX — LE FAUNE MORDU.

La gigantesca composizione, in cui, con rara sapienza scultorea, le forme ora si aggruppano ed ora si separano, ora si protendono in altorilievo ed ora appena si delineano in un bassorilievo stiacciato, ed in cui, con efficacia affatto pittorica, le luci e le ombre giuocano, presenta un com-

JEF LAMBEAUX — LUTTEURS.

plesso epicamente impressionante, che impone l'ammirazione.

* * *

Se Jef Lambeaux è strettamente apparentato, per omogeneità d'indole estetica, coi grandi maestri della pittura fiamminga, egli ha talvolta risentita l'influenza del nostro Michelangelo, per cui del resto egli confessa di avere un'ammirazione sconfinata e della cui opinione che la pelle dell'uomo sarà sempre più interessante della stoffa dell'abito che indossa sembra quasi che egli si sia fatta una legge, e dei francesi Puget e Carpeaux; come pel primo appare dal profilo e dall'atteggiamento della testa dell'Adamo del *Remords*, pel secondo dall'espressione straziante di sofferenza fisica del *Dénicheur d'aigles* e pel terzo dell'empito di ebbrezza voluttuosa dal gruppo delle baccanti delle *Passions humaines*.

Energia e larghezza di fattura, calore di vita movimentata, efficacia d'espressione sensuale nei volti e nei corpi effigiati nel sasso e nel metallo: ecco le doti più spiccate del Lambeaux. Una certa molle gonfiezza di modellazione in alcune parti delle figure da lui plasmate, una superficiale esteriorità di osservazione del vero ed un eccessivo impeto di movimento, che produce più di una volta un po' di squilibrio nell' insieme delle sue composizioni: ecco i difetti che un occhio severamente critico può scovrire nelle voluttuose e

tragiche creature, frementi di vita, che escono dal suo scalpello enfatico. Del resto questa cernita di pregi e di difetti, che noi sogliamo fare, cedendo ad un bisogno alquanto pedantesco di analisi minuta, è abbastanza vana ed arbitraria, giacchè l'individualità di un artista è precisamente costituita dal complesso o, per essere ancora più esatti, dell'amalgama degli uni cogli altri.

VITTORIO PICA.

JEF LAMBEAUX — ALTRO BOZZETTO DEL « CENTAURE JOYEUX ».

LA MOSTRA D'ARTE SACRA IN RAVENNA.

A stessa natura del programma — *Arte sacra* — senza delimitazioni di tempo e di luogo, doveva inevitabilmente condurre ad una mostra slegata e disforme. Eppure se slegata e disforme è stata, non lo è stata tanto che certe serie non sembrassero per caso quasi complete a vantaggio degli studiosi d'arte. Infatti (mentre il programma consentiva un'accozzaglia di quadri d'ogni secolo e d'ogni scuola, di stoffe e d'oggetti d'ogni tempo, su tutto moderni, anzi odierni, così da emulare i negozi di Piazza della Minerva) la fortuna ha invece condotto alla mostra un numero ragguardevole di pitture e d'oreficerie romagnole sufficienti a dare un'idea di quelle scuole artistiche nei secoli XV e XVI.

NICOLÒ RONDINELLI — S. PIETRO E LA MADDALENA.
Esp. Famiglia Nadiani-Monaldini.

Di Nicolò Rondinelli, ad esempio, che è il primo pittore ravennate veramente notevole, cresciuto in Venezia alla scuola di Giovanni Bellini, nell'esposizione si trovavano buoni saggi. Le tavole esposte dalla famiglia Nadiani Monaldini con le figure di *S. Pietro* e di *S. Maria Maddalena* sono delle più conservate e più tipiche di quest'artista, fedele al suo grande maestro sino a riprodurre le fisonomie dei suoi santi. Servivano da sportelli di una nicchia nella chiesa di S. Francesco in Ravenna. Più nota ed apprezzata è la tavola dello stesso Rondinelli da buon tempo trasferita dalla chiesa di S. Giovanni Battista alla casa Lovatelli. Il Va-

NICOLÒ RONDINELLI — MADONNA IN GLORIA E I SS. ALBERTO E SEBASTIANO.

Esp. Famiglia Lovatelli.

sari la ricorda con parole d'elogio: « Quella che passò tutte le altre opere sue fu quella che fece nella chiesa di San Giovanni Battista nella medesima città, dove stanno i Frati Carmelitani; nella quale, oltre la Nostra Donna, fece nella figura d'un Sant'Alberto loro frate una testa bellissima, e tutta la figura lodata molto » [1].

Dei tre pittori (Francesco e Bernardino Zaganelli e Gerolamo Marchesi) detti i *Cotignola* mancavano dipinti soltanto di Francesco, ossia di quello che più lavorò in Ravenna dove l'opera sua è abbondante ancora. Del raro Bernardino invece, fine, accurato, gentile, si aveva una bella *Madonna col putto* esposta dai signori Bondi di Signa, e del più tardo Girolamo Marchesi, una *Vergine con San Giuseppe e S. Caterina in adorazione del Bambino*, mandata dal canonico Biasoli di Faenza.

LUCA LONGHI — MADONNA DELLA ROSA.
Esp. Famiglia Nadiani-Monaldini.

Meglio rappresentato era Luca Longhi, artista accurato, ma di poca fibra e di poca originalità,

[1] Le tre tavole che formavano il trittico furono spostate e ampliate con aggiunte pittoriche, per formare una tavola sola più alta che larga.

quantunque in patria abbia raccolto lodi e biografie dai contemporanei e dai posteri, d'accordo nel chiamarlo ampollosamente *il Raffaello della Romagna*. Chi lo stimò con rara giustezza fu il Vasari: « Maestro Luca de' Longhi, ravignano, uomo di natura buona, queto e studioso, ha fatto nella sua patria Ravenna e per di fuori molte tavole a olio e ritratti di naturale bellissimi.... E per vero dire se fosse uscito di Ravenna, dove è stato sempre e sta con la sua famiglia, essendo assiduo e molto diligente e di bel giudizio, sarebbe riuscito rarissimo, perchè ha fatto e fa le sue cose con pazienza e studio. » Meglio di così non poteva dirsi.

Del Longhi nella esposizione ravennate si vedeva una parafrasi della *Madonna della Rosa* del Parmigianino conservata nella galleria di Dresda, con l'aggiunta di due figure laterali: e un quadretto, per così dire *nuziale*, dove due giovani sposi, in fede di casto affetto, si sono fatti ritrarre sotto l'aspetto di *Cecilia* che prega e di *Valeriano* che entrando nella sua camera vede l'angelo in aria. Questi suoi dipinti appartengono alla ricordata famiglia Nadiani Monaldini. L'Arcivescovado poi aveva esposto dello stesso Longhi un *S. Apollinare* e un *S. Giovanni* detto l'*Angelopte*, arcivescovo di Ravenna, con la casula conservata fra le reliquie del

LUCA LONGHI — VALERIANO E CECILIA.
Esp. Famiglia Nadiani-Monaldini.

LA MADONNA DEL FUOCO. Esp. Capitolo di Forlì.

Duomo, che si vedeva in quella stessa Mostra.

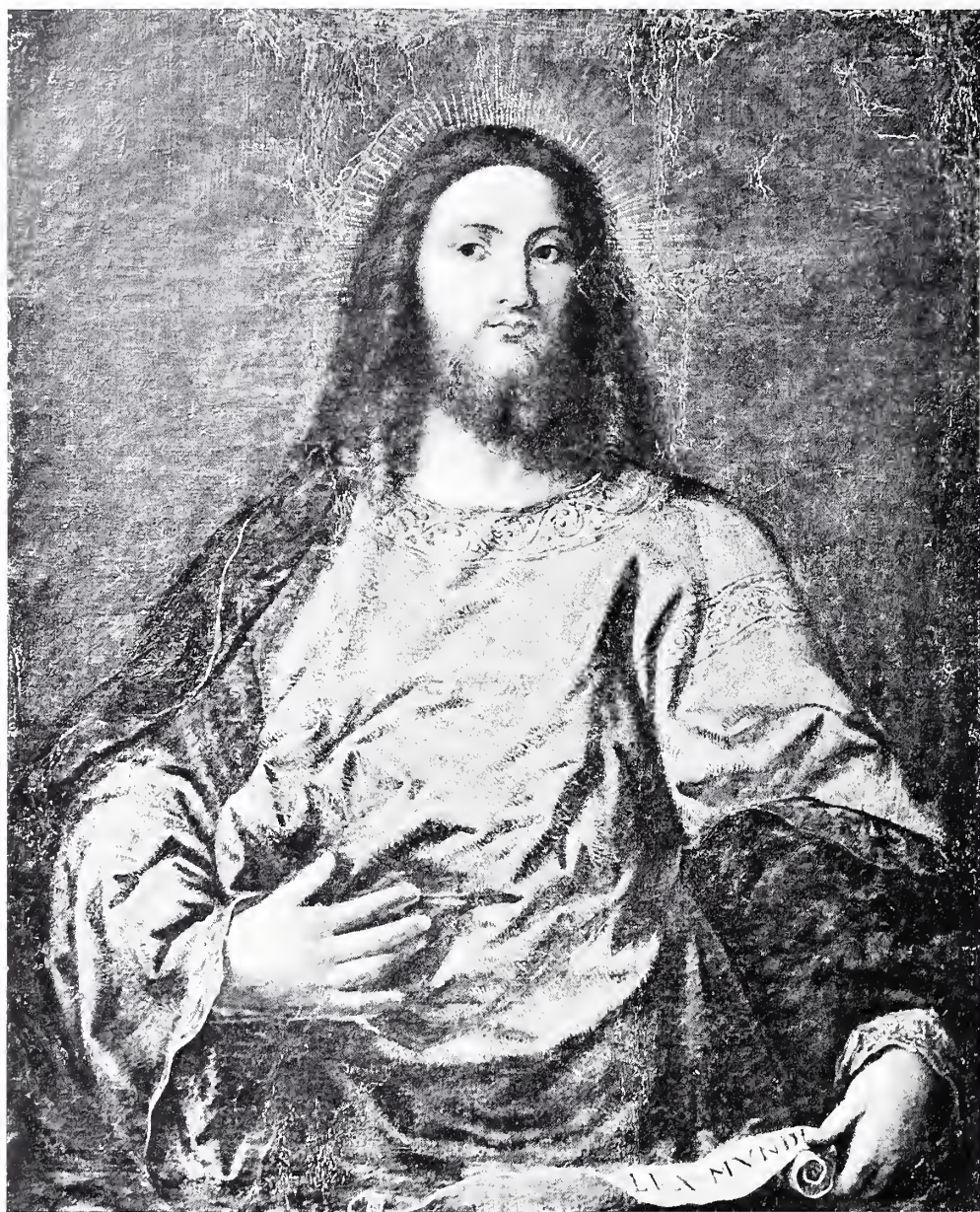
GIOVANNI DA RIOLO — MADONNA COL BAMBINO.
Esp. S. Nicolò d'Imola.

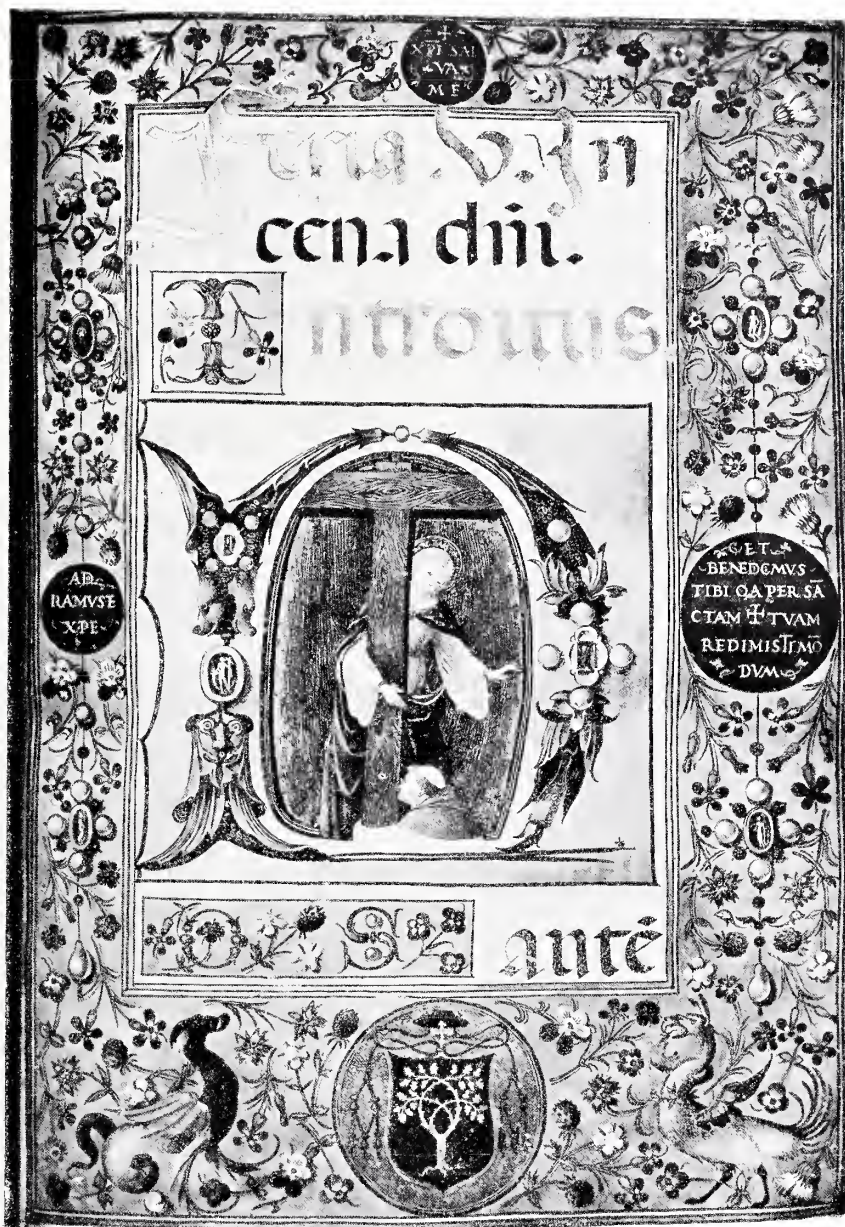
Lasciando in disparte altre minori pitture ravennati, dovremo pur accennare a diversi interessanti saggi romagnoli, cominciando da una *Madonnina col putto* segnata *Johannes de Riolo pinxit MCCCCXXXIII* e presentata alla Mostra con questa scritta: « Già facente parte con santi, ora incastonati in un armadio del 700, che si conserva nella sagrestia della chiesa di S. Nicolò (S. Domenico) d' Imola, di un trittico ricordato dall'ab. Ferri (1700) nelle sue cronache imolesi (Manoscritti nella Biblioteca Comunale d'Imola) che veneravasi nella chiesa suddetta. Questa Madonna, che ritenevasi perduta, fu trovata coperta da uno strato di polvere e di fumo che la rendeva irriconoscibile, ai piedi d'una scala della sua canonica, dall'attuale parroco priore di S. Nicolò Rev. sig. D. Icilio Zanelli che la ripulì e la espone ».

Saremmo per dire che questo piccolo quadretto, se non il più bello, era, per quanto riguarda la scuola romagnola, il più importante della Mostra, perchè, portando nel campo della critica un'opera caratteristica e firmata, ha permessa una nuova ricerca su alcuni dipinti specialmente conservati in Imola, pei quali prima non si poteva nemmeno azzardare un' ipotesi.

Però l'apparire s'esso del quadretto ha creato un problema di omonimia. Si hanno infatti ricordi d'un Giovanni da Riolo che intorno al 1445 eseguì il ritratto di Leonello d'Este ora nella Galleria Nazio-

BURINI — MARTIRIO DI S. EUFEMIA

Esp. Sig. David di Ravenna.

PARIS BORDONE — IL REDENTORE.

Esp. Fratelli Rasi di Ravenna.

LIBRO MINIATO DEL CARD. GIULIO DELLA ROVERE.

Esp. Capitolo di Ravenna.

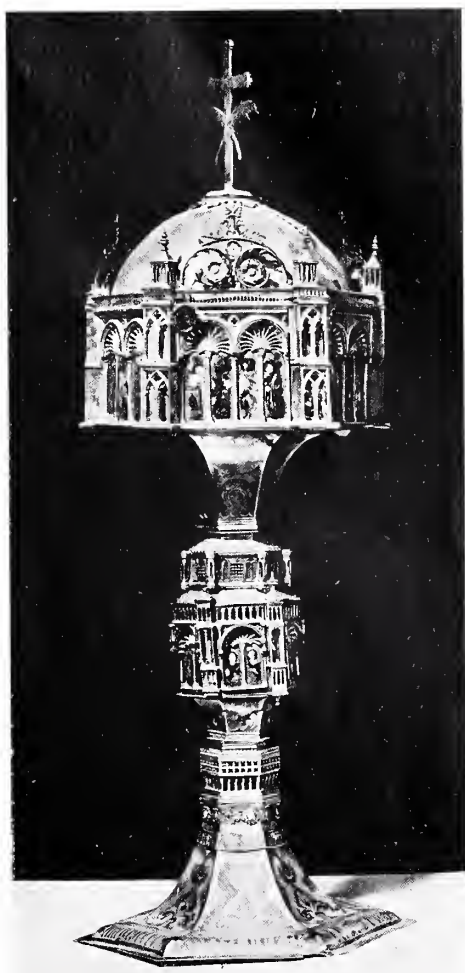
STATUETTA DI S. DOMENICO.
Esp. Municipio di Lugo.

nale di Londra, che nel 1449 fece i ritratti delle figlie d'Astorgio II Manfredi, che nel 1461 si sottosegnava *mag. Johannes de oriolo pictor publicus.* Come ognuno vede, le date non si urtano, perchè il pittore che nel 1433 dipingeva la *Madonna col putto,* poteva bene lavorare nel 1449 e vivere ancora nel 1461! Ma è la maniera pittorica che non s'accorda! La *Madonna col putto,* di carni biancastre, con le mani stecchite, dall'unghie fortemente segnate, coi tratti fisionomici demarcati sino alla durezza, non si può ritenere uscita dalla mano delicata e dal sentimento signorile del ritrattista. Oltracciò, i caratteri della firma, gotici nel primo pittore, sono di belle lettere romane nel secondo. Dunque se non coetanei, certo per alcun tempo vissero in Romagna due pittori dello stesso nome e dello stesso paese: l'uno forse vecchio e di vecchia scuola romagnola; l'altro giovine, dell' allora fiorente scuola ferrarese.

Storicamente importante parve una lunetta esposta dal Capitolo della Cattedrale di Forlì e rappresentante l'episodio cosidetto della *Madonna del fuoco* che Giovanni di Pedrino racconta in questo modo, al febbraio 1428: « Una casa che fo del Tempesta appresso Luffo di Taldo, abitada per scola da uno maestro Lombardino bruxò adi 14 (o 4?) la notte venendo la festa de Santa Agata e non ne romase altro che le mura e la caita con alcuna figura e

MANIERA DEL ROSSELLINO — STUCCO POLICROMICO.

Nostra Donna in mezzo; e perchè parve grande miracolo, fo tolta dai calonixe de Santa Croxe et posta in Santa Croxe con reverentia. » Nella lunetta in mezzo, si vede la casa che arde e la silografia con la Vergine tra angeli e santi che si libra incolume sulle fiamme, mentre gli uomini, armati di mannaia per abbattere e isolare la casupola, guardano attoniti. A sinistra tre uomini e una donna presso un pozzo attingono acqua con secchi che si passano su per una scala a pioli, dietro alla quale sorge un ricco edificio con due soldati di guardia. A destra, infine, sono figurati quattro religiosi che collocano l' immagine sull'altare di S. Croce. Nella base della lunetta si legge:

e fo nel 1428 adi 4 de febraro
qui se demostra como per virtù de nostra donna broxando questa casa non gle remase altro che la

RELIQUIARIO DI S. SIGISMONDO.
Esp. Cattedrale di Forlì.

PATENA DI S. PIER CRISOLOGO.
Esp. Cattedrale d'Imola.

sua figura in una carta inbrocada (inchiodata) *in un'asse e la quale è in questa capella e fa multi miracliuli.*

Il dipinto è di poco posteriore al fatto, e s'attribuisce a un Lattanzio da Forlì. Infatti in carattere del sec. XVIII a tergo della lunetta si legge: « *Lattanzo Famegio de Pansecco dipinse* », parole che nel loro arcaismo hanno tutta l'aria d'essere trascrizione di più antica scrittura.

Ricorderemo in seguito e brevemente una pala d'altare con diversi santi di Marco Palmezzano (proprietà dell'Arcivescovado di Ravenna) in gran parte ridipinta; una *Madonna col Bambino* d'Innocenzo da Imola (esposta dal canonico Biasoli);

una tavola pure con la *Vergine e il putto* del Tonduzzi faentino, mandata dagli eredi Strocchi di Faenza; un *S. Girolamo* con due ritratti della famiglia Cavina di G. B. Bertucci *juniore*, regalato, di recente, dal cav. Emilio Costantini di Firenze all'Accademia di Belle Arti di Ravenna; un *Cristo morto sorretto da due angioletti e da Giuseppe d'Arimatea* di Livio Agresti (di proprietà del Capitolo di Forlì); due *Sacre famiglie* assegnate al Bagnacavallo (l'una del signor Michele David e l'altra dell'Ospedale di Ravenna); un monocromato del P. Cesare Pronti esposto dai fratelli Brandolini ecc.

Nelle pitture secentistiche è inutile dire che abbondano quelle di scuola bolognese, coi nomi del Tiarini, dell'Albani, dei Carracci, del Cignani, del Burini. E alla stessa scuola, anzi precisamente a Giovanni Lanfranco, andava, secondo il nostro avviso, attribuita una *Cena d'Abramo* detta in passato, da taluni, del Giorgione e da altri, con più rispetto del tipo pittorico e della cronologia, di Michelangelo da Caravaggio. N'è proprietario l'ing. Emerico Perilli.

1 e 3. CALICI DEL SECOLO XVI — 2. RELIQUIARIO DI S. SAVINO.

Fra i quadri, poi, d' artisti assolutamente estranei alla regione era da riconoscere pel più ragguardevole il *Redentore* esposto dai fratelli Rasi, opera autentica, solenne e di bel colore, di Paris Bordone.

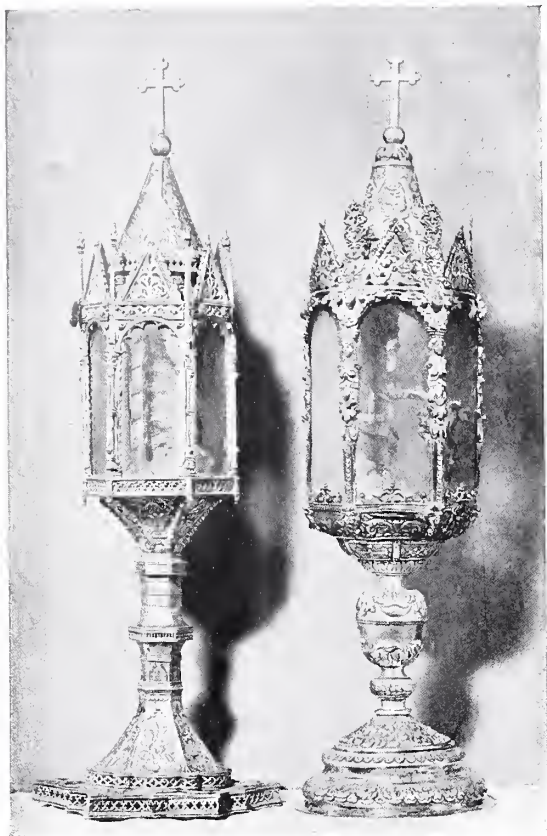
Come appendice alla pittura, seguivano alcuni

codici miniati del Comune di Bagnacavallo: due del secolo XVI con figurazioni ispirate all'arte mantegnesca. Ma fra tutti, emergeva, per bellezza e ricchezza, il *messale* del cardinale Giulio Feltrio della Rovere arcivescovo di Ravenna dal 1566 al 1578, conservato nel Capitolo metropolitano di Ravenna, sotto il nome di Raffaello, mentre è da allegare a tempo tardo, ossia alla metà del secolo XVI. Ogni carta ha iniziali miniate e tre pagine sono invase da ricche composizioni, in una delle quali si vede il ritratto dello stesso cardinale. Non senza importanza erano infine altri libri alluminati esposti dai canonici Ghigi e Biasoli e dal Municipio di Lugo.

Poche cose ragguardevoli si trovavano nella scoltura *sacra* antica: un santo in rilievo del sec. XIV, un *S. Domenico* della maniera di Benedetto da Maiano, una lunetta con la *Madonna e il putto in mezzo a due angeli adoranti* d'un qualche romagnolo seguace di Francesco di Simone da Fiesole, una ceramica faentina imitante le robbiane e uno stucco fiorentino con la Vergine e il putto, della maniera del Rossellino, notevole pei buoni resti di policromia.

* * *

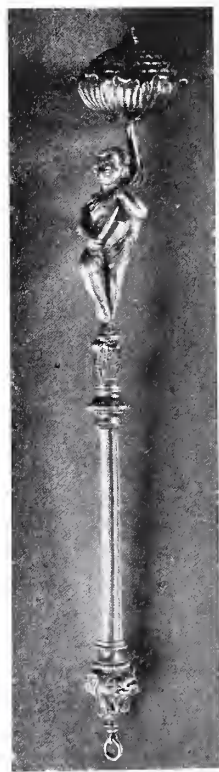
Cose di maggior interesse presentavano le vetrine dell'oreficeria, dove erano allineati calici, paci, pastorali, croci, reliquiari ecc.

1. CALICE ESPOSTO DA LUIGI TARONI DI FAENZA — 2. CROCE ESPOSTA DAL CANONICO BIASOLI DI FAENZA.
3. CALICE DI TERENZIO ROSSI DI FAENZA.

1. RELIQUIARIO DEL 1483.
2. RELIQUIARIO DEL CARD. ALDERANO CYBO (1651).
Esp. Canonico Praconi di Cesena.

Cominciamo dalla preziosa patena detta di S. Pier Crisologo sorretta da un ricco piede del sec. XV, che termina in una mano reggente la patena stessa, ora tornata dalla Mostra alla Cattedrale d'Imola. Quantunque conosciuta per una larga illustrazione pubblicata in Roma nel 1706, attende oggi dall'archeologia nuova un nuovo esame.

Per importanza le veniva dietro il reliquiario di *S. Sigismondo* del Duomo di Forlì, di rame dorato, argento e smalti. Sul piede si eleva un primo tempietto esagonale con gugliette traforate, tra le quali si curvano ricche nicchie a bifora, la cui colonnina sembra lo stelo d'una foglia di palma che si spanda in alto proteggendo le figurazioni smaltate. Il tempietto superiore, anche più grande, si svolge sui motivi architettonici dell'altro, ma con le bifore accoppiate. Il lavoro di transizione, tra il gotico e la Rinascenza, è d'una singolare bellezza e fa fede, con altri saggi, dell'altezza cui era arrivata, nel sec. XV, l'oreficeria romagnola. Reca infatti le iscrizioni: *Nicolaus magistri Ture et Federicus eius nepus me fecit in Forlivio — Hoc opus factum est tempore fratris Sigismundi de Castelleonis.*

Da Faenza derivava un altro elegante saggio nel reliquiario di S. Savino, di rame dorato, con piede adorno di nielli, e una serie di stemmi e di statuette di contro ai pilastrelli angolari. Reca la data MCCCCLXXXXIII, ma la cupoletta almeno, nella parte ornamentale, mostra aggiunte secentistiche.

Rifatta poi totalmente è la guglia del bel reliquiario esagonale a cuspidi con ornati a sbalzo, nielli e la data 1483, esposto dal canonico Praconi di Cesena, come un altro, non molto diverso nello schema, ma ricco d'ornamenti barocchi, di cariatidi e di serafini, operato certo da chi fece la cuspide al precedente. Reca la scritta: *Alderanus Princeps S. R. E. Cardinalis Em.us Cybo Romandiolæ De.*

ASPERSORIO.

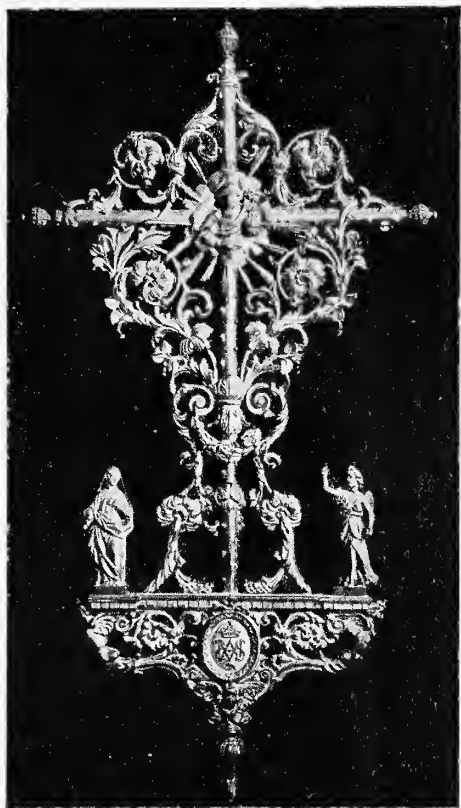
Lat. Legatus Vas. et Reliquia. S. Metrodoræ, V. M. Huic Ecclesiæ Dono. Dedit. Religionis. Ergo 1651.

Anche nell'oreficeria romagnola s'hanno i soliti calici del sec. XV, col piede e pianta quadrilobata e lo stelo a nodi. Basti riprodurne due derivati da Faenza, in uno dei quali è fissata una lamina con le parole *Baldassar D. Pionibus R. S. B. F. F.*

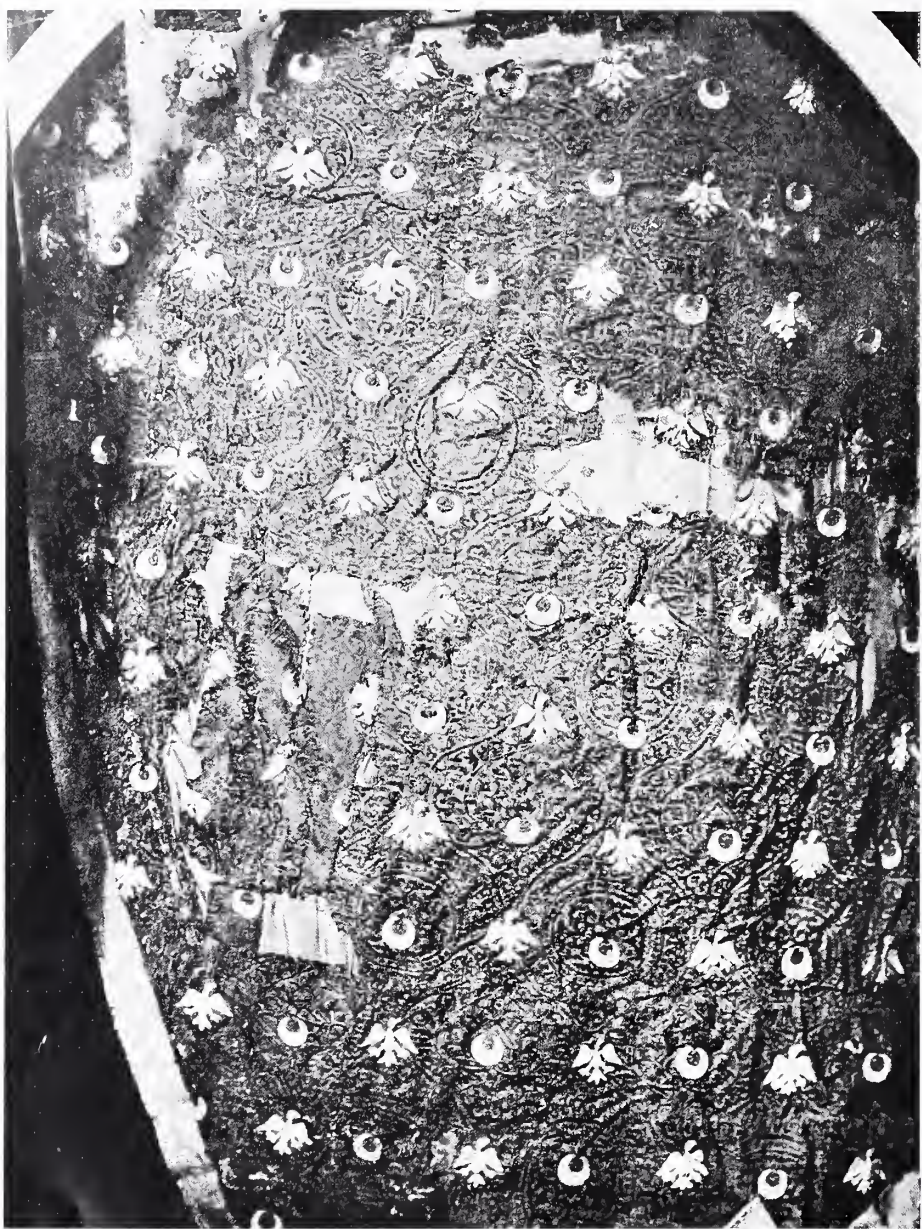
Di linee grandiose è una croce d'argento dorato che fu esposta pure dal canonico Biasoli di Faenza, formata di tante laminette lavorate a sbalzo e fissate sopra un fusto di legno. Da un lato mostra il Crocifisso fra i quattro Evangelisti e dall'altro la *Madonna col putto* (d'insieme michelangiolesco) fra quattro santi. Nel braccio inferiore si legge *Ex testamento Hieronimi Emiliani Canonici Faventini 1578.*

Ricorderemo infine un aspersorio ben immaginato, con un putto sopra una colonnetta in atto di reggere un fiore di regisole crivellato per lo spruzzo dell'acqua santa.

D'altra oreficeria minore o più tarda non è il caso d'occuparsi. Faremo invece cenno d'un leggio mandato da Bertinoro, di un barocco singolarmente elegante, e d'un così detto *albero da processione* con la croce tra larghi fogliami e figure, nel quale è palese l'imitazione dei bellissimi dei Formigine che si conservano in Bologna.

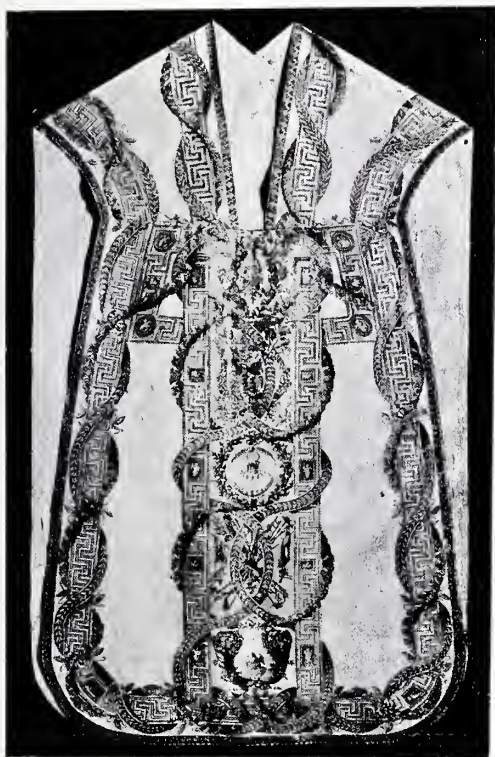
LEGGÌO DEL DUOMO DI BERTINORO.

ALBERO DA PROCESSIONE — DA FAENZA.

* * *

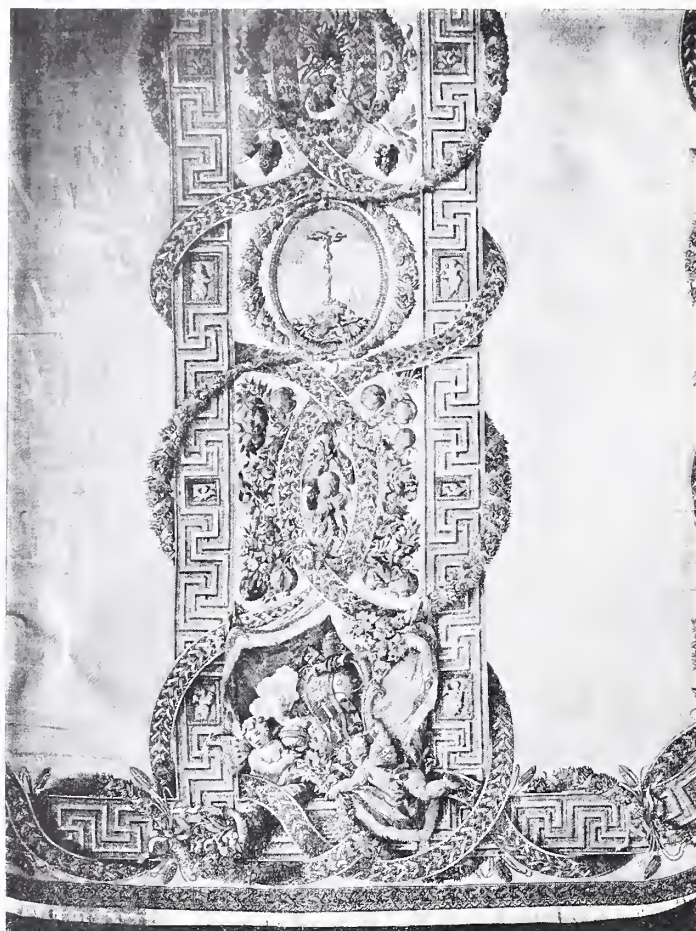
Passando alle stoffe e alle trine, dovremo cominciare dal ricordare ancora il canonico Biasoli, il quale aveva esposto un camice con una grande gala in merletto a fuselli del sec. XVI, veramente rara per la ricchezza, l'eleganza, la mirabile vivacità del disegno a rami e viticci animati da figure così mosse, espressive, personali, da ricordare certi intagli in avorio o certi fregi in marmo d'abilissimi scultori, piuttosto che l'umile lavoro dei fuselli, fedeli, con fredda precisione, alle linee segnate sui cartoni. La trinaia

CASULA DETTA DI S. GIOVANNI ANGELOPTE.

Esp. Metropolitana di Ravenna.

che diede forma a quel coniglio che, accoccolato, divora le erbe con tanta avidità, e seppe dare al gatto che si arrampica sull'albero e guarda in basso quell'espressione d'agguato, e tanto slancio al cane che corre e tanta leggerezza al Cupido che si fa schermo stando sul liocorno, quella trinaia aveva anima di artista. La riproduzione può dare a chiunque l'osservi un' idea della bellezza di quel fitto e pur leggiero rameggio di frondi, e della sapienza con la quale le figure, pur intrecciate al rameggio del fondo, rimangono ben chiare e distinte. Le esecutrici di trine a fusello potranno poi ammirare la fattura nitida, precisa, senza durezze; il modo onde furono rese la criniera del liocorno e le ali aperte dell'aquila; la leggiadria dell' insieme e la prodigiosa varietà del disegno che non si ripete per la lunghezza di quasi un metro.

Un altro oggetto mirabile, prima della Mostra visto da pochi privilegiati, apparve la pianeta detta di S. Giovanni *Angelopte*, arcivescovo di Ravenna dal 432 al 439. Se vogliamo credere agli *specialisti*, la leggenda esagera d'assai l'antichità della stoffa veneranda. Però resta sempre un saggio assai pregevole se anche si riferisce a Giovanni X (850-878) o a Giovanni XI (898-906). È un tessuto ricchissimo, di carattere orientale. Il fondo, di un cupo color di porpora, mostra rose e penne di pavone leggermente rilevate. Sopra la stoffa sono ricamate in oro aquile e lune falcate, e intorno gira un bordo d'oro con sottili meandri rossi a tre disegni alternati: due pecorine, due colombe e un ornato di steli e di frutti. La croce di broccato d'oro ha piccoli dischi con sirene, agnelli e grifi.

PIANETE DI PIO VII.

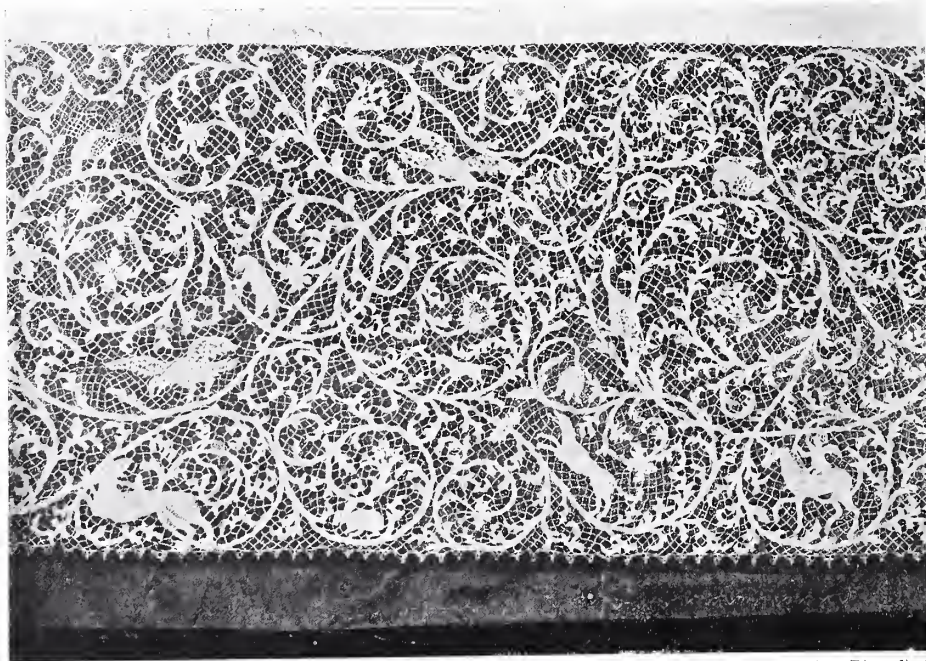
Esp. Casa Chiaramonti di Cesena.

Moderna, ma interessante per la sua singolarità, è la pianeta che la famiglia dei conti Chiaramonti mandò da Cesena. Appartenne a Pio VII ed è

PARTICOLARE DELLA PIANETA DI PIO VII. Esp. Casa Chiaramonti di Cesena.

saggio caratteristico dell' Impero. In seta bianca divenuta color d'avorio, si mostra tutta ornata di fini disegni ripassati a penna e toccati ad acquerello, opera del sacerdote beneventano Saverio Caselli, compiuta fra il 1798 e il 1805! — E anche al papa cesenate apparteneva la pianeta di broccato col motivo alternato delle chiavi e del triregno.

Una singolarità di quella Mostra era quella di saltare con le stoffe dal IX secolo al XVII, quasi che i sacerdoti avessero per ben sette secoli perduto l'uso dei vestimenti sacri o fossero vissuti consumando sino alla corda gli antichi paramenti!!

Ma la spiegazione di questa lacuna è ben più dolorosa. I bei broccati, i bei velluti e i tessuti figurati hanno preso il volo per remoti lidi, cambiati quasi sempre con un po' di moneta, ma più con stridenti e banali arredi moderni. *Sancta simplicitas!*

CORRADO RICCI.

MERLETTO A FUSELLI. Esp. Canonico Biasoli di Faenza.

ARTE RETROSPETTIVA: LE ROCCHE D'IMOLA E DI FORLÌ.

TTRATTO dalla imponenza dei ruderi delle due rocche d' Imola e di Forlì, più volte mi sono recato in quelle città, prima per curiosare come *touriste* semplicemente l' insieme dei fortilizi, poi per conoscere i particolari di costruzione relativi alla fortificazione del tempo e finalmente per studiarli dettagliatamente e rilevarli.

Lo scopo che mi guidò nel lungo e difficile lavoro fu quello di far conoscere agli studiosi in genere, ed ai colleghi dell'arma in ispecie, due fortezze che nella storia della Romagna ebbero grande importanza, specialmente, in quel periodo nefasto in cui il papato, sotto il pretesto di riunire in uno Stato solo lo provincie governate da Principi e Signori, mandò in Italia un esercito di predoni agli ordini di quel tiranno che fu Cesare Borgia!

Il lavoro, fatto dunque con la scorta dei rilievi,

IMOLA — PALAZZO SFORZA. (Fot. dell'Emilia).

delle ricerche storiche, delle memorie dei cronisti locali e consultando la poderosa opera del Senatore Pier Desiderio Pasolini, sulla vita di Caterina Sforza, consta di una monografia divisa in due capitoli e di vari disegni illustrativi, per mezzo dei quali si è cercato di dare un' idea delle costruzioni antiche, sia nell' insieme che nei principali particolari delle opere; e, di più, per facilitare ai lettori i raffronti, si sono anche riprodotte le costruzioni medesime nelle condizioni odierne.

PARTICOLARE DELLA BIFORA AL PRIMO PIANO DEL PALAZZO SFORZA A IMOLA.
(Fot. Tamburini, Imola).

I.
LA ROCCA D' IMOLA.

La storia della città di Imola non offre nei suoi primi tempi documenti autentici che confermino le vicende a cui soggiacque la rocca, e perciò è assai difficile stabilire, con precisione, le origini di essa cognizione così necessaria per seguire lo svolgimento storico e costruttivo dell' importante fortilizio attraverso a parecchi secoli ed in relazione al progresso dell'arte della guerra. Si sa soltanto dai cronisti locali più antichi, che nell'anno 1032 Imola fu assediata dai Bolognesi, i quali entrati di nottetempo nella città, per tradimento, la misero a sacco incendiando e devastando case e campagne.

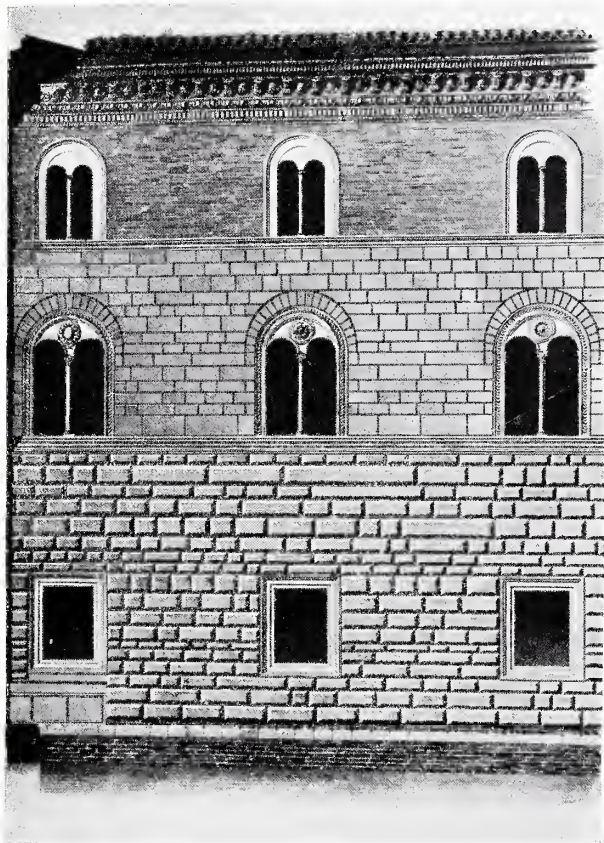
Ugolino Alidosi, d' illustre casato, mosso a pietà delle tristi condizioni in cui versava quel territorio dopo gli enormi danni patiti, raccolse un buon numero di soldati e con essi, attaccando improvvisamente gli assalitori, li obbligò ad una precipitosa fuga, infliggendo loro perdite gravissime.

Gli Imolesi, esultanti e riconoscenti al generoso quanto valente condottiero, volevano innalzarlo alla carica di Capitano del Popolo; ma egli, preferendo di ritirarsi nella quiete della vita privata, accondiscese che l'alta carica venisse affidata al fratello Ricciardo; il quale, accettando il mandato, si pose senza indugio all'opera per rialzare le sorti della

sventurata città, restaurando le mura in gran parte diroccate, ripristinando le porte abbattute, riedificando un ponte sul Santerno, ed infine erigendo una rocca.

Nel tempo, a cui ci riferiamo, sorgevano attorno ad Imola due castelli: uno detto di S. Cassiano, ov'era la cattedrale e la residenza vescovile, situato a ponente della città, sopra un rialzo di terreno confinante colla proprietà Poluzza, e colla strada di Monte Ricco; l'altro, detto *Castrum Imolae*, a mezzogiorno, situato in una posizione dominante, conosciuta sotto il nome di *Castellaccio*.

Premesso che fra gli Imolesi, i Sancassianesi ed i Castroimolesi non regnò mai buon accordo e che, ribelli e instabili, furono sempre cagione di lotte rovinose, si sentì la necessità di creare una difesa avanzata contro la posizione di S. Cassiano e perciò si costruì, verso la fine del X secolo, una fortezza in una parte della località ove ora sorge il Duomo, detta « La *Castellina* ».

Più tardi, molto probabilmente o per estendere la cerchia delle mura o per meglio difendere alcuni borghi che si erano costruiti per ampliare la città, l'Alidosi dispose di spingere più innanzi il forte baluardo di difesa e gettò le fondamenta della rocca.

STUDIO DI RIPRISTINO DELLA FACCIATA DEL PALAZZO RIARIO-SFORZA A IMOLA DEL T. COL. L. MARINELLI.

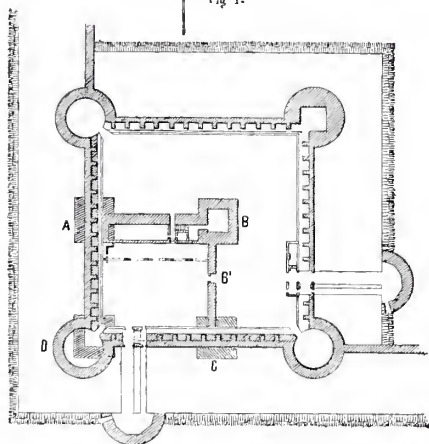
Queste, in ogni modo, sono ipotesi, poichè nessun documento, come si disse, fa cenno dei fatti narrati e neppure si parla di fortezze in atti pubblici fino al secolo XIV.

Però la storia accenna che i due castelli di S. Cassiano e di Castrum Imolae furono distrutti l'uno nel 1187 e l'altro nel 1222, e che in origine la rocca sorgeva nella stessa località ove esiste tut-

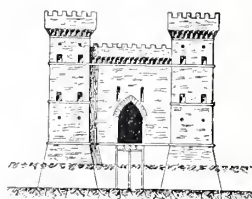
tora quella di Caterina Sforza e che le fondazioni furono gettate per opera di Ricciardo Alidosi Capitano del Popolo, nell'anno 1034.

* * *

Mancando gli elementi storici, lo studio per ricostruire il tracciato di questa fortezza nella sua primitiva epoca, si è dovuto basare essenzialmente sull'esame dell'opera odierna, confrontando fra di loro le murature delle diverse parti che la costituiscono.

E poichè si è potuto agevolmente verificare che esse murature appartengono a tre periodi diversi, e le più vetuste, specialmente verso la base, costituiscono quella parte del baluardo che è distinta colle lettere A, B, C, D del piano d'insieme (fig. 1), così se ne è potuto arguire che la primitiva rocca sorgeva su di una pianta quadrata, avente ai vertici altre quattro rocche più piccole di forma pure

quadrata (fig. 1, parte indicata con tratteggio più marcato).

L'argomentazione della forma quadrata delle torrette è avvalorata dal fatto che, appartenendo il basamento del mastio (o maschio) [1], per la detta sua vetustà, indubbiamente al periodo primitivo, e pure appartenendo allo stesso periodo la parte bassa del muro A B, tanto l'uno quanto l'altro dovevano certamente far parte della prima rocca; e poichè anche il muro B C poggia sopra ruderi del primo periodo, emerge che l'opera, di cui trattasi, aveva due muri concorrenti alla torretta B. Considerando infine che allora prevaleva il concetto della simmetria, fa d'uopo concludere che anche gli altri due lati C D e D A chiudessero l'opera tale quale è rappresentata nello schizzo, colle quattro torrette quadrate ai vertici.

Ammessa tale ipotesi, si può ritenere che il prospetto della cortina B C, rivolto a levante, fosse press'a poco come quello rappresentato dalla fig. 2.

Essendo poi noto che opere consimili erano munite di un fosso largo e profondo, il quale girava tutt'attorno, così la rocca d'Imola doveva essere protetta nello stesso modo per contrastare all'aggressore l'avvicinamento alle mura.

Siccome le investigazioni nella rocca non si limitarono soltanto a riconoscere lo stato delle murature per determinare le varie epoche di costruzione; ma si estesero anche a molti particolari della fortezza, così si ritiene opportuno di far qui conoscere i più importanti fra essi per maggiore intelligenza del lettore. A tale scopo si è fatto anche il rilievo fotografico delle quattro fronti odierne dell'opera, rappresentate dalla fig. 3:

1.° il piazzale trovasi 5 m. all'incirca, sopra al terreno esterno circostante all'opera;

2.° le cortine [1] rivolte a ponente ed a mezzogiorno, sono costituite da una muraglia compatta dello spessore da 5 a 6 m. circa; quelle invece rivolte a levante ed a mezzanotte sono formate con grosse arcate che s'impostano sui relativi piedritti (fig. 1);

3.° i quattro torrioni ai vertici del quadrilatero, alti m. 13, sono sporgenti e tutti circolari esternamente, internamente invece, dei due accessibili

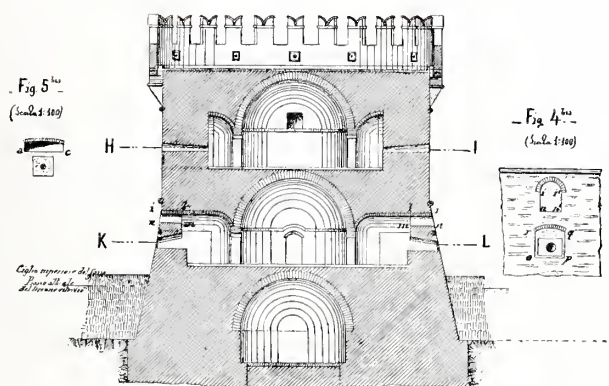
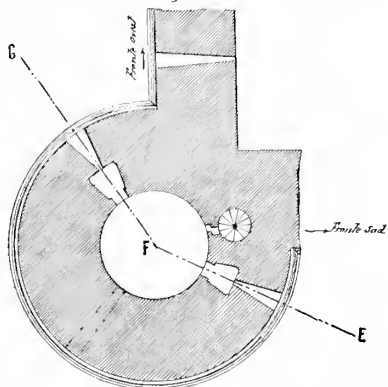
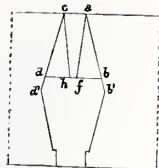
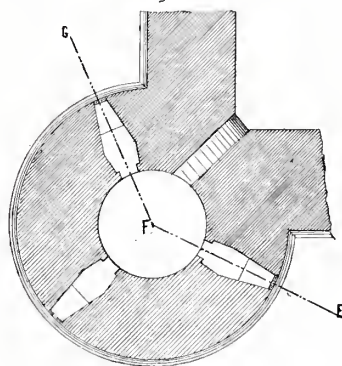
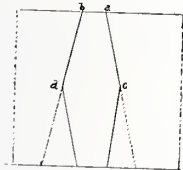
[1] Parte più elevata e più forte di un castello o di una cittadella, di forma per lo più quadrata, serviva ordinariamente a difendere l'entrata principale.

[1] Cortina, parte del recinto che si estende da un torrione all'altro.

FIG. 3. ROCCA D'IMOLA — FRONTE A LEVANTE.

FIG. 3. ROCCA D'IMOLA — FRONTE A MEZZOGIORNO

FIG. 3. ROCCA D'IMOLA — FRONTE A PONENTE.

FIG. 3. ROCCA D'IMOLA — FRONTE A MEZZANOTTE.

quello di sud-ovest, è pure circolare e l'altro di nord-est è su pianta quadrata, coperto da volta a stella (fig. 4, 4bis, 5, 5bis, 6, 6bis, 6ter).

Oggidì risultano costituiti da due piani casamattati [1], ma non v'ha dubbio che antecedentemente fossero tre, di cui il più basso serviva per la protezione del fosso;

4.º le terrazze o piazze d'armi [2] delle quattro cortine sono protette da due semplici parapetti, uno esterno e l'altro interno che s'innalzano a filo delle pareti murali rispettive; però risulta evidente, dai ruderi di mensole e di archetti esistenti, che in antecedenza le cortine di levante e di mezzanotte erano merlate e munite di piombatoie (fig. 7, 8, 9, 10 e 11); la cortina di ponente aveva i merloni (fig. 12 e 13) e quella di mezzogiorno in parte i merloni ed in parte la merlatura ghibellina (fig. 14, 15 e 16); inoltre le mensole nella cortina di ponente sono situate più in basso delle altre di circa m. 1,70; sono meno sporgenti; hanno un profilo più estetico e gli archetti, da essa sorretti, non sono più a sesto acuto, ma bensì a tutto sesto (fig. 17 e 18).

5.º le pareti murali esterne delle cortine sono verticali per una lunghezza di 6 m. circa, dal piano delle terrazze verso il fosso, e sono a scarpata per tutta la rimanente lunghezza fino al fondo del fosso medesimo; presentano inoltre un cordone in pietra di riporto sotto alla merlatura e sotto ai merloni; i torrioni presentano pur essi due superficie una verticale e l'altra a scarpata, come le cortine, colla differenza che invece di uno sono due i cordoni che ricorrono sotto alla merlatura e all' intersezione delle due superficie;

6.º la cortina di levante presenta all'esterno alcuni vani murati, disposti sopra

[1] Casamatta, locale chiuso e coperto al disopra, a prova di bomba.

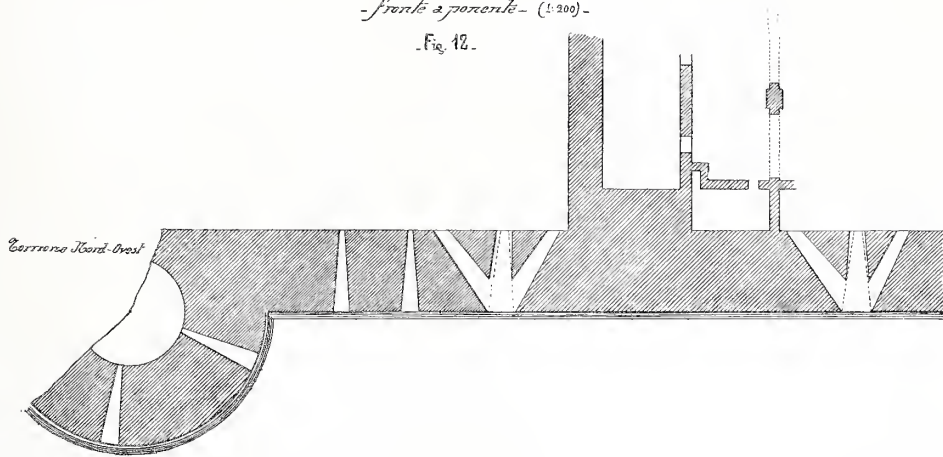
[2] Terrazza o piazza d'arme, area scoperta alla sommità delle cortine e dei torrioni contornata da merli verso l'esterno.

due linee parallele e di più, in vicinanza del torrione di nord-est, si scorge un altro vano più ampio semiostruito che corrisponde, nell' interno, ad altri tre vani pure semiostruiti, come è indicato dalla fig. 8 [1]. Analoghe aperture furono pure rintracciate nella cortina di mezzanotte;

7.° la cortina di mezzogiorno presenta due aperture totalmente ostruite, identiche alle precedenti e disposte ad un metro circa sopra al piazzale, nonchè altri piccoli vani, pure ostruiti, disposti framezzo e lateralmente alle aperture sopraddette (fig. 14 e 15);

8.° la cortina di ponente presenta una grande apertura ostruita e limitata superiormente da un arco dritto ed inferiormente da un arco rovescio, ambedue a sesto scemo, apertura che fu successivamente ristretta, poichè sotto agli archi indicati si scorgono altri archi minori foggiati alla stessa guisa con mattoni che hanno l'apparenza di una data più recente (fig. 12 e 13).

Da accurate indagini fatte intorno allo stato della muratura, specialmente dei grandi archi coronanti l'apertura sia esternamente che internamente, si è rilevato che in corrispondenza dell'arco esterno superiore ve ne è un altro interno analogo; il che fa supporre che tanto l'uno quanto l'altro costituivano le testate di una volta cilindrica attraversante la cortina, volta che molto probabilmente copriva un'antica pusterla (fig. 13), trasformata in seguito nella cannoniera *a b c d*. Inoltre nella stessa cortina verso sud si rileva all'esterno un'altra apertura ostruita *a' b' c' d'* identica

[1] Erano cannoniere triplici per l'impiego delle bombarde.

alla precedente e all' interno due bocche vicine in corrispondenza, dello stesso tipo della fig. 8, ed altre aperture di svariate forme e dimensioni;

9.° i torrioni egualmente presentano parecchie aperture di svariate dimensioni, tra cui alcune ostruite con muratura laterizia; altre semiostruite e finalmente altre ancora chiuse con dado di pietra forato nel mezzo (fig. 4bis); inoltre questi dadi di pietra si vedono ricorrere, anche tuttora, nei torrioni laterali alla cortina di mezzogiorno, fra la merlatura e il piano delle terrazze;

10.° il torrione di sud-est, a cagione di una sensibile depressione avvenuta nel terreno circostante, presenta un'altra apertura (fig. 19) al disotto del secondo cordone :

11.° i muri del ridotto [1] A B C D (fig. 1) rivolti a levante e a mezzanotte sono coronati tuttora da ruderi di mensole triangolari colle traccie di archetti a sesto acuto e nel muro poi di levante e lateralmente alla porta B' (fig. 1) si trovano altre aperture ostruite con dadi di pietra, identiche a quelle dei torrioni;

12.° tra il torrione di sud-ovest e la cortina di mezzogiorno trovasi il rudero di un rivellino [1] avente esternamente la forma circolare ed internamente quella poligonale, nel qual rudero si rinviene, su di un fianco, un'apertura rettangolare con arco soprastante molto depresso; nella stessa cortina inoltre, e propriamente rimpetto al rivellino, si scorgono le traccie di due porte vicine, una grande e l'altra piccola (fig. 1);

13.° la cortina di levante, presso l'odierno ingresso alle carceri, presenta, dalla parte interna, un arco a sesto scemo molto vetusto, costituito, a sua volta, da due archi sovrapposti.

[1] Opera interna che serviva al presidio come ultima difesa.

[1] Opera di fortificazione esterna staccata dalle altre.

Fig. 14

Fig. 15.

Prospetto interno

Fig. 16.

Tuttavia facendo tesoro di una breve memoria pubblicata di recente dal bibliotecario d'Imola signor Romeo Galli, studioso cultore delle cose patrie, si avrà occasione di ricordarne qualche brano attinente allo sviluppo del nostro fortilizio.

« I primi ricordi della rocca « (dice il Galli) si hanno in « documenti amministrativi, « trovati si può dire recentemente ».

« Il 28 Ottobre 1332 infatti il Vice Capitano e gli « anziani della città, congregati nel palazzo del « Conte Manfredo di Cunio, ordinavano al Massaro comunale di pagare a due maestri ingegneri mandati dal Legato del Papa ad esaminare i lavori del Castello, 75 soldi di Bolognini « e cioè: « a Pietro de Monteoleto » per giorni « 2 soldi 24; a « Iacobo da Imola » per giorni 4 « soldi 48 ».

Il Galli osserva inoltre che « a giudicare dai numerosi pagamenti fatti a fornaciai, a fornitori di « calce, a carreggiatori, a maestri da muro e legname, a soprastanti, ecc. la rocca dovette subire in quell'anno un notevole ampliamento »; ma quale ed in quale misura non è indicato.

Però, fissando l'attenzione sulle murature, specialmente nelle parti basse, si scorge che il maschio, per un certo tratto, e i due muri A B e B C del ridotto (fig. 1) conservano lo stesso carattere della primitiva costruzione, cioè a dire, il paramento laterizio molto corroso e di un aspetto bianco-giallastro, mentre la muratura delle cortine, dei torrioni e del rivellino è sensibilmente meno corrosa e i mattoni conservano abbastanza bene il loro colore rossastro caratteristico.

Da ciò si arguisce che la piccola fortezza nel 1332 si sviluppò fino a raddoppiare la lunghezza delle cortine e si modificò nei particolari col trasformare le torri quadrate, ai vertici, in torri circolari per favorire la resistenza contro gli urti e coll' aggiungere due rivellini [1] in corrispondenza degli ingressi dell'opera, comunicanti con essa mediante ponti levatoi e di una torre (maschio), quasi al centro, per la sorveglianza e per il maggiore

[1] Quello che guardava la città fu spianato nel 1861.

* * *

Dalla enumerazione di tutti questi particolari emerge chiaramente che la rocca subì varie trasformazioni, le quali più o meno vennero informate al progresso che a mano a mano andava facendo l'arte della guerra. Siccome la ricostruzione dell'importante fortilizio nei vari periodi della sua azione dovrebbe essenzialmente basarsi sulla storia, oltrechè sulla discussione dei particolari rintracciati nell'opera allo stato odierno, e sulla testimonianza di altre opere consimili del tempo, il nostro compito sarebbe quello di rievocare tutte le vicende guerresche, a cui soggiacque la fortezza e da esse dedurre, in gran parte, gli elementi della fortificazione per ogni trasformazione subita.

Ora il compito è piuttosto arduo, poichè, come si è detto in antecedenza, gli elementi storici sono scarsi, e quei pochi non dànno notizie sicure intorno agli ampliamenti, alle modificazioni fatte ed in genere ai lavori che furono eseguiti nella rocca, specialmente nel periodo di transito della fortificazione e cioè dopo l'adozione delle artiglierie.

sviluppo della linea di difesa, rafforzata, a sua volta, da un largo fossato circondante tutta l'opera.

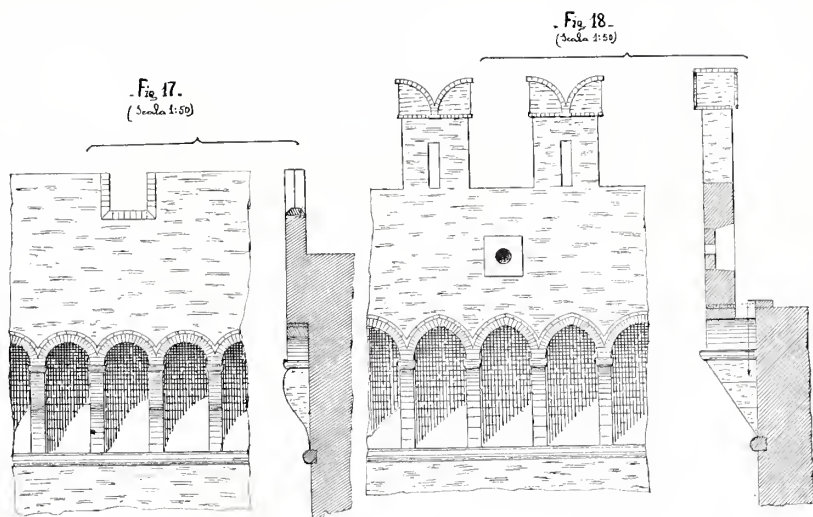
Le cortine non differivano nella loro struttura, ed erano tutte quattro come sono presentemente quelle di levante e di mezzanotte (fig. 1).

I torrioni erano più alti delle terrazze ed erano divisi in quattro piani casamattati, comunicanti fra loro per mezzo di scale a mano o a chiocciola.

Il maschio conseguentemente era, a sua volta, più alto dei torrioni e si accedeva da un piano all'altro per mezzo di scale a rampante molto ristrette, di cui tuttora si scorgono le traccie nei muri perimetrali.

Tanto sopra le volte, coprenti le nicchie delle cortine, quanto sulla sommità dei torrioni e del maschio, ricorreva un cammino di ronda, costituito da un parapetto esterno intagliato e sporgente in guisa da avere merli e piombatoie per il lancio dei materiali di offesa sia orizzontalmente che verticalmente.

L'ordinamento difensivo consisteva: per le cortine, in intagli o feritoie, praticati nel muro frontale delle arcate, e per i torrioni e il maschio, pure, in feritoie intagliate perifericamente ed in ciascun piano casamattato. Scorgendosi poi dai ruderi esistenti del ridotto, tre vani, di cui due murati, uno a pianterreno e l'altro all'altezza del cammino di ronda delle cortine, si può ritenere che quei vani fossero le porte di comunicazione fra l'opera ed il ridotto, al pianterreno, e tra il maschio e le terrazze delle cortine, ad uno dei piani superiori del maschio stesso.

La rocca in questo secondo periodo di trasformazione, organizzata press'a poco nel modo ora detto e munita di macchine ossidionali dell'epoca, sostenne assedii formidabili, specialmente nel secolo XIV, in cui sono degni di ricordo quelli di Bernabò Visconti nel maggio del 1351 e l'altro del capitano di ventura Hauhwood (Acuto), comandante le feroci compagnie di Bretoni, incaricate di riacquistare al Papa la città d'Imola, nel 1376.

La storia conferma che nessuno degli eserciti assedianti riuscì a smantellare le mura del forte baluardo e perciò dovettero entrambi ritirarsi con perdite gravissime.

Il merito della tenace resistenza opposta dalla rocca nei vari assalti a cui soggiacque è dovuto agli Alidosi che col titolo di Priori pontifici signoreggiavano la città; però quando il superstite Lodovico credette di desistere dall' uso delle armi per adottare una politica pacifica con i suoi avversari, ne risentì funeste conseguenze, poichè Filippo Maria Visconti, nel febbraio del 1424, approfittando della stagione rigida che aveva prodotto l'agghiacciamento delle fosse circondanti la fortificazione, fece sorprendere, di notte tempo, la rocca e la occupò in breve, facendovi prigioniero lo stesso Lodovico, che tradotto poi nel castello di Monza vestì l'abito francescano.

Nel giro di pochi anni la rocca insieme colla città passò al Papa, indi un'altra volta al Visconti e finalmente a Guidantonio Manfredi, cedutagli dal Visconti medesimo il 26 aprile 1439 [1].

[1] « Sotto la Signoria Manfrediana (riferisce il sig. Galli) « poca dovette essere la cura che si ebbe del vetusto fortilizio, poichè venuto Taddeo Manfredi nella determinazione « di permutare lo stato d'Imola con quello di Castelnuovo « presso Tortona, vediamo il nuovo padrone Gian Galeazzo « Sforza, attendere con alacrità a rinforzarla, anzi a rinno- « varla.

« È interessantissimo a questo proposito il carteggio che « trovasi nell'Archivio di Stato di Milano scambiato tra l'in- « gegnere Danesio de Mayneri e il Duca. Da esso apparisce « evidente che la forma della ro[illegible], quale pur oggi si vede, « è dovuta all'opera sua: vi si p[illegible] di quattro torrioni nuovi « fatti con pietre e calcestruzzo, [illegible]due rivellini rinforzati ed « abbassati, del maschio e di tutte le altre opere di fortifica- « zione che fino al principio di questo secolo resistettero agli « insulti del tempo e degli uomini. Evvi parola anche di una

Fig. 19

Come è noto, nella prima metà del XV secolo si abbandonarono quasi totalmente le macchine nevro-balistiche per adottare le artiglierie, che a mano a mano si andavano fondendo senza regole e senza calibri, le quali presero il nome generico di bombarde, nella seconda metà si modificarono le artiglierie primitive per passare dalle bombarde ai cannoni.

Un cambiamento così radicale nelle armi da guerra doveva certamente far risentire la sua influenza anche nella fortificazione, la cui organizzazione difensiva doveva esser tale da rendere le opere atte a resistere contro le artiglierie ed a controbatterle.

Ciò premesso, è facile vedere che nella rocca d'Imola, stando anche alle notizie del sig. Galli, si apportarono sensibili innovazioni intorno al 1450, cioè quando si organizzò la difesa per le bombarde, mentre si apportarono soltanto modificazioni, specie nei particolari, quando alle artiglierie pesanti si sostituirono le leggere.

Per fissare meglio le idee su questi due periodi di trasformazione, tratteremo prima della rocca organizzata per le primitive artiglierie e poi di quando lo fu per le artiglierie più perfezionate.

Frattanto è bene ricordare che dai primi tempi fino al principio del XV secolo, la difesa estrinsecava, più specialmente, la sua azione col lancio verticale dei materiali, servendosi all'uopo delle piombatoie, per cui necessitava di avere le mura alte e le torri alquanto sporgenti per poter colpire l'aggressore anche di fianco; e di fatto nella rocca d'Imola le cortine raggiungevano l'altezza di 13 m. circa e i torrioni di 18; inoltre tutte le piazze d'armi erano merlate e munite di piombatoie.

« via coperta o sotterranea che doveva congiungere la rocca « alla porta di Leone, ma nessuno scrittore lo rammenta. Resa « così formidabile, essa passò in potere della Chiesa che « sborsò allo Sforza 40000 ducati d'oro con di più la promessa « di fare d'Imola uno stato a Girolamo Riario, il futuro sposo « di Caterina Sforza ».

Tali notizie si riferiscono evidentemente a due periodi notevoli nei riguardi della fortificazione e cioè alla prima metà del XV secolo e alla fine del medesimo.

In tali condizioni il fortilizio si mantenne fino al 1440 circa, cioè fino a che non passò in potere di Gian Galeazzo Sforza.

Se si deve poi giudicare dal risultato dell'ispezione fatta sui particolari dell'opera odierna, si dovrebbe ripetere quanto assai opportunamente scriveva il colonnello Rocchi nella sua memoria su Francesco di Giorgio Martini [1]: « le origini di una « invenzione grandiosa e complessa, come il tipo « di una fortificazione che corrisponda ai nuovi « mezzi introdotti nella guerra, sono di solito assai « confuse. Il trapasso dal vecchio al nuovo si compie « sempre laboriosamente. Vi sono le idee vecchie « fondamentali, le forme tradizionali sulle quali le « nuove cominciano ad innestarsi più o meno a « disagio, dando luogo a disposizioni singolari e « spesso bizzarre che risentono del vecchio ed accennano al nuovo, ma in modo indeterminato ed « incerto. Le forme nuove tra mille tentativi e pen« timenti si vengono man mano accentuando, finchè il vecchio è sparito e il nuovo tipo si afferma ed appare in tutti i suoi caratteri ». Così l'ingegnere de' Mayneri trasformò il fortilizio attenendosi parzialmente ai concetti della fortificazione di transito, poichè conservò molti particolari che colle nuove armi da guerra non avevano alcuna relazione.

[1] *Rivista d'Artiglieria e Genio*, 1900, Vol. II.

Fig. 20

(Scala 1:100)

***

Nell'ultimo periodo di trasformazione della rocca e cioè quando alle bombarde si sostituirono i cannoni, press'a poco della stessa grossezza ma più corti e ad avancarica, le cannoniere, destinate per

Nel torrione sud-ovest infatti si scoprì una cannoniera press'a poco simile munita di una porta e di due finestre per la luce e per la ventilazione (fig. 6, 4 e 4^{bis}).

Le cannoniere di tal genere servivano per l'im-

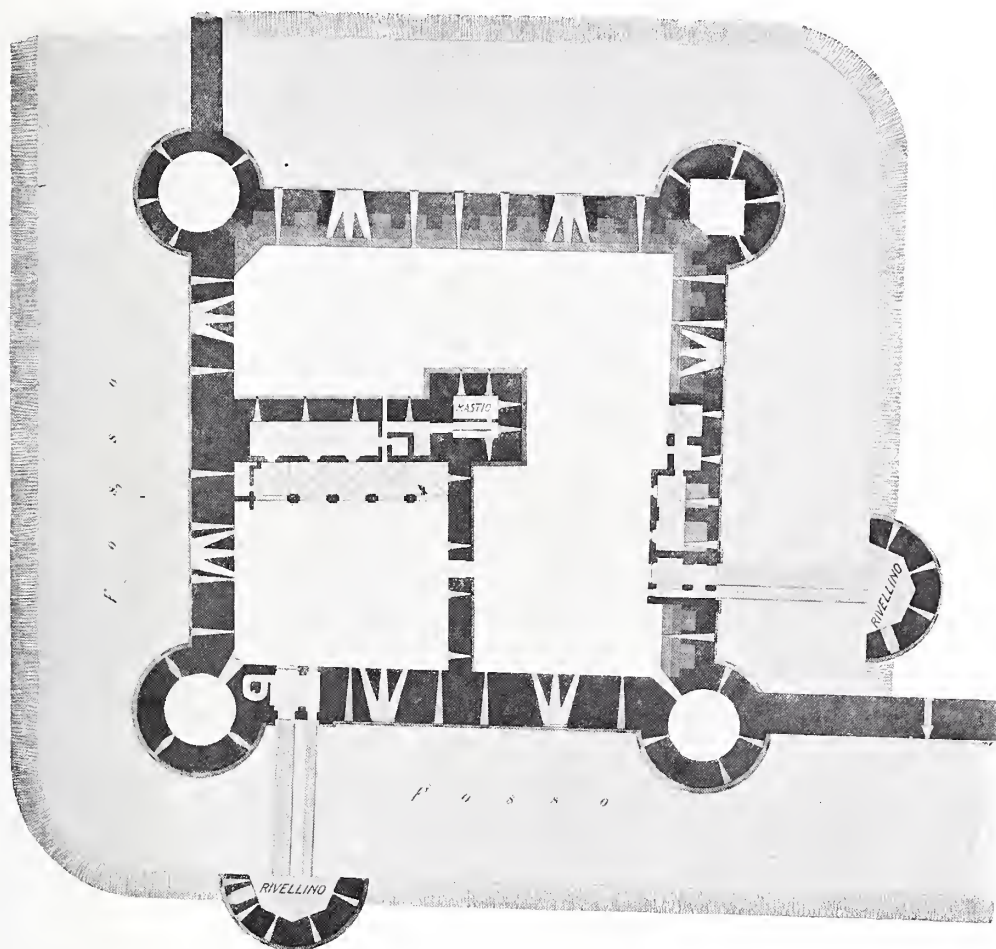



FIG. 21. PIANTA DELLA ROCCA D'IMOLA NEL 1449.

l'installazione di tali bocche a fuoco, dovevano permettere ai militi il loro servizio stando in cannoniera e quindi il vano dentro i muri doveva essere all'incirca della forma indicata dalla fig. 6^{bis}, in cui risulta che la massima larghezza del vano si trovava verso la metà della cannoniera stessa, dove appunto stavano i cannonieri. Il vano stesso poi era terminato dalla poligonale *a*, *c*, *h*, *g*, *d*, *b* che corrisponde quasi ad una ellisse.

piego dei grossi cannoni; a mano a mano poi si modificarono per l'impiego delle artiglierie più leggere e si passò quindi al tipo indicato dalle fig. 5, 5^{bis} e 6^{ter}, 13 e 15.

Intorno agli altri lavori di trasformazione della nostra rocca nel suo ultimo periodo, cioè verso la fine del XV secolo, diremo che essi consistettero specialmente nella smerlatura parziale del parapetto coronante le cortine dell'opera; dico parziale, per-

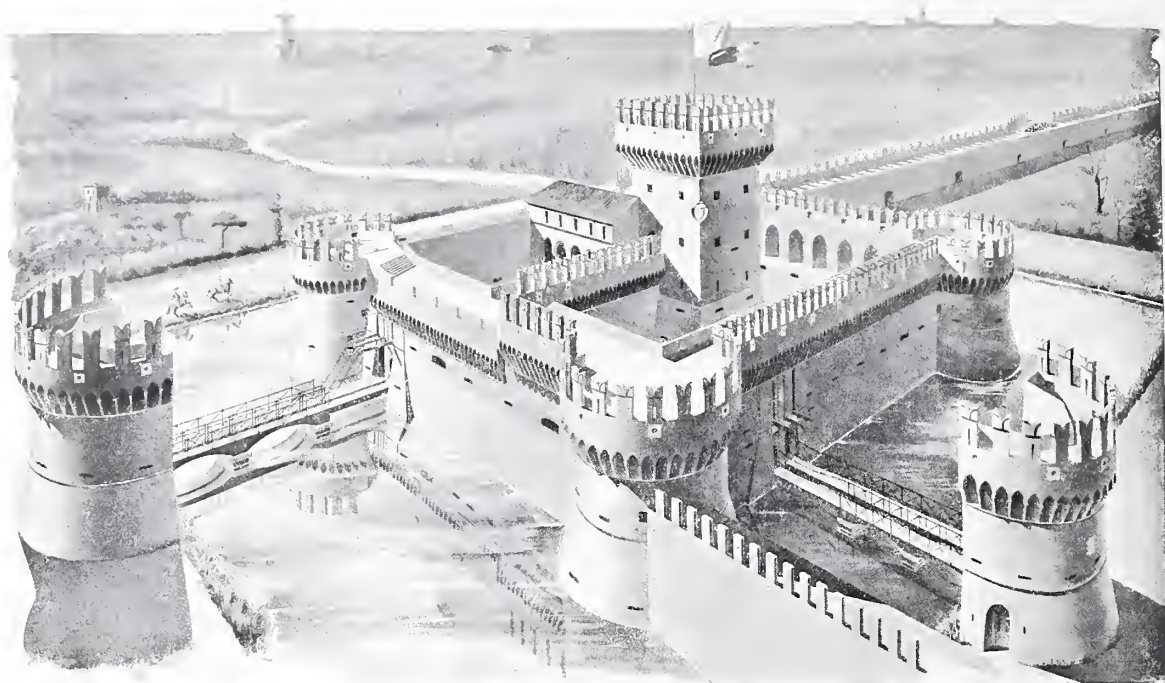



FIG. 22. LA ROCCA D'IMOLA NEL 1499.

FIG. 23. CORTILE INTERNO E PORTICATO DELLA ROCCA D'IMOLA ATTRIBUITO AL BRAMANTE.

* OTTAVIANO RIARIO — MEDAGLIA DI NICOLÒ FIORENTINO O DI DOMENICO CENNINI, CONIATA PER ORDINE DI CATERINA SUA MADRE.

chè i merli furono abbattuti soltanto nella cortina di ponente totalmente e di mezzogiorno parzialmente (n. 4, pag. 203), sostituendovi i merloni e le troviere intagliate ad intervalli di 6 m. circa l'una dall'altra per le artiglierie leggere (fig. 13, 14 e 17).

Si comprende facilmente come la smerlatura sia stata limitata a due fronti soltanto della fortificazione, pensando che essi erano i più esposti all'azione dell'offesa, ma però non si comprende come si siano lasciati colla merlatura medioevale i due torrioni laterali alla cortina di ponente, e in particolar modo, il torrione di sud-ovest, posto tra le due cortine più vulnerabili, ed il maschio.

Eppure l'esempio luminoso della monumentale rocca d'Ostia, « la più caratteristica forse fra le o- « pere d'architettura militare del periodo di transito » [1], avrebbe dovuto irradiare una luce viva anche sulla rocca d'Imola per un ordinamento difensivo completo di essa, all'atto che si pronunciarono le ostilità fra la Chiesa e Caterina Riario Sforza (anno 1499).

Intorno agli altri particolari relativi al fortilizio imolese aggiungeremo che i rivellini come i torrioni non subirono alcuna variante nel loro tracciato; ma vennero abbassati e restaurati, specialmente nella scarpata, alla sommità della quale venne altresì inserito il cordone di pietra alla stessa altezza di quello inserito nei torrioni.

L'ingresso, come appare dal rudero esistente

[1] ROCCHI, Op. cit., pag. 14.

* VASARI — RITRATTO DI GIOVANNI PIERFRANCESCO DE' MEDCI DETTO POPOLANO, TERZO MARITO DI CATERINA SFORZA.

GIOVANNI DE' MEDICI DETTO DALLE BANDE NERE, ULTIMO FIOLIO DI CATERINA SFORZA.

(n. 12, pag. 205), doveva probabilmente consistere in un androne protetto da robusto cancello in ferro che quando era chiuso veniva assicurato per mezzo di grosse sbarre scorrevoli entro le spalle della porta; può darsi anche che oltre al cancello vi fosse una saracinesca in ferro, scorrevole pur essa dal basso in alto o viceversa, affine di ottenere all'occorrenza più efficace chiusura (fig. 20).

Il maschio pur esso non cambiò di tracciato, e l'ordinamento difensivo non differiva sostanzialmente da quello dei torrioni. L' ingresso al piano terreno si aveva dal cortile di sicurezza [1] per mezzo di una porta tagliata nella parete di ponente, e da questo cortile si comunicava col piazzale mediante altre due porte situate, una a levante in prolungamento dell' ingresso principale

MARCO PALMEZZANI — RITRATTO DI CATERINA SFORZA.

dell'opera, e l'altra a mezzanotte.

I ponti che attraversavano il fosso non variarono nella sostanza da quelli del secondo periodo di trasformazione, cioè per $^{3}/_{4}$ circa della larghezza del fosso erano in muratura e per l'altro $^{1}/_{4}$ costituiti da tavolato girevole attorno ad un asse orizzontale fissato, a sua volta, alla base dei pilastri della porta.

Questo tavolato si alzava per mezzo di leve, catene e bilancie per barricare la porta e lasciare scoperto il fosso.

In quanto agli alloggi per i militi e per il Conestabile non si può indicare con precisione dove essi fossero, poichè la rocca, passando successivamente alle varie amministrazioni che la ebbero in possesso, subì molte varianti, specie nel ridotto, ove forse tali alloggi esistevano.

[1] Determinato, per due lati, dalle cortine dell'opera di ponente e di mezzogiorno, e per gli altri due lati, dai muri del ridotto rivolti a levante ed a mezzanotte, concorrenti entrambi al maschio medesimo.

Difatto, dentro il cortile di sicurezza, verso il lato di mezzanotte, sta tuttora un'elegante loggia attribuita al Bramante (fig. 23) [1] e verso il lato di ponente si vedono traccie di antiche volte con i relativi muri di sostegno che accennano a costruzioni indipendenti da quelle di carattere fortificatorio.

In conclusione, per l'organizzazione difensiva finale della rocca d'Imola, risultante dai principali particolari enumerati, s'impiegarono bocche a fuoco di tutti i calibri, non escluse le bombarde, le quali di preferenza si installarono in cannoniere triplici; invece i cannoni si installarono in casematte ad ellissi e nelle cannoniere ad imbuto; i falconi e i falconetti sulle piazze d'armi delle cortine munite di troniere, nonchè sulle piazze d'armi dei torrioni, delle cortine merlate, dei rivellini e dei ridotti al disotto della merlatura rispettiva in cannoniere munite con dado di pietra.

* CATERINA SFORZA NELL'ULTIMO DECENNIO DELLA SUA VITA (1500-1509).
Firenze, Galleria degli Uffizi.

*
* *

La rocca così organizzata (fig. 21 e 22), fu donata da Papa Alessandro Borgia a Girolamo Riario Sforza, il futuro sposo di Caterina, coll' intento di creargli uno stato.

Morto che egli fu, Caterina, persuasa dell'uragano che doveva scatenarsi sul suo capo, attese sempre a mantenere in ottime condizioni il baluardo, migliorandone l'organizzazione difensiva, approfondendo i fossi e seminando di ostacoli lo

[1] Sembra che Bramante, architetto pontificio, sia stato incaricato da Papa Giulio II pei restauri della rocca dopo l'assedio del duca Valentino sul finire dell'anno 1499. Ciò sarebbe desunto da una lettera inedita esistente nell'archivio del comune d'Imola e datata da Bologna il 20 novembre del 1510. In questa lettera è detto: « De la fabrica de la Rocha « hauvemo parlato con Bramante, e con altri ciascuno de pa- « role et credemo che el Papa habia più bisogno di dinari « che de restaurar roche ».

Per affermazione di parecchi critici interpellati, tra cui Corrado Ricci, non sembra potersi attribuire al Bramante la loggia (fig. 23).

spalto che si estendeva per lungo tratto dalla parte dei fronti più esposti.

Difatti il 5 di novembre del 1499 il Re Lodovico di Francia scriveva ai Consoli del Comune di Bologna che egli avrebbe mandato nella Romagna, per ordine di Papa Alessandro VI, un esercito di Francesi e di Svizzeri, condotto da Cesare Borgia, collo scopo di espugnare Imola e Forlì e sottoporle nuovamente alla Chiesa.

Caterina Sforza, risoluta, fiduciosa delle proprie forze e coraggiosa fino alla temerità, non si diede per vinta, quando ebbe sentore della cosa. Dominata dal pensiero di mantenere e salvare lo Stato per i figli, anzichè chiudersi in un chiostro, come le veniva ingiunto, pensò di difendersi strenuamente. Tuttavia, prima di abbandonarsi ad una risoluzione estrema, inviò messi al Papa per distoglierlo dall'audace impresa; ma inutilmente, poichè Alessandro ambiva per il Valentino uno Stato forte in posizione centrale, e quella della Romagna rispondeva precisamente ai suoi disegni ambiziosi. Anzi per meglio riuscire nel suo intento fece alleanza con il Re di Francia e con i Veneziani, con quelli stessi cioè che prima erano alleati degli Sforza.

Fallite le speranze di pace, Caterina decise di resistere, benchè fosse stata abbandonata dai suoi alleati e minacciata da forze preponderanti.

Delineato nettamente l'obbiettivo della difesa, primo suo pensiero fu quello di raccogliere armi e munizioni da guerra in quantità per fornire le due rocche d'Imola e di Forlì, le quali costituivano i baluardi di quelle due città; inoltre chiamò a sè i suoi tre fratelli Alessandro, Francesco ed il Conte Melzo; mandò il figlio Ottaviano ad Imola per concordare con i cittadini più eminenti e devoti agli Sforza la difesa della piazza, nello stesso tempo che ella si occupava personalmente di tutti i particolari per fortificare la rocca di Forlì.

* GIORGIO VASARI — CATERINA SFORZA.
Firenze, Palazzo della Signoria.

* CATERINA SFORZA — MEDAGLIA ATTRIBUITA A NICOLÒ FIORENTINO.

Mentre così fervevano i preparativi della difesa, il Valentino, evitata Bologna, per la via del Ferrarese piombò nella Romagna, arrivando col suo esercito a Cantalupo verso la metà di novembre del 1499.

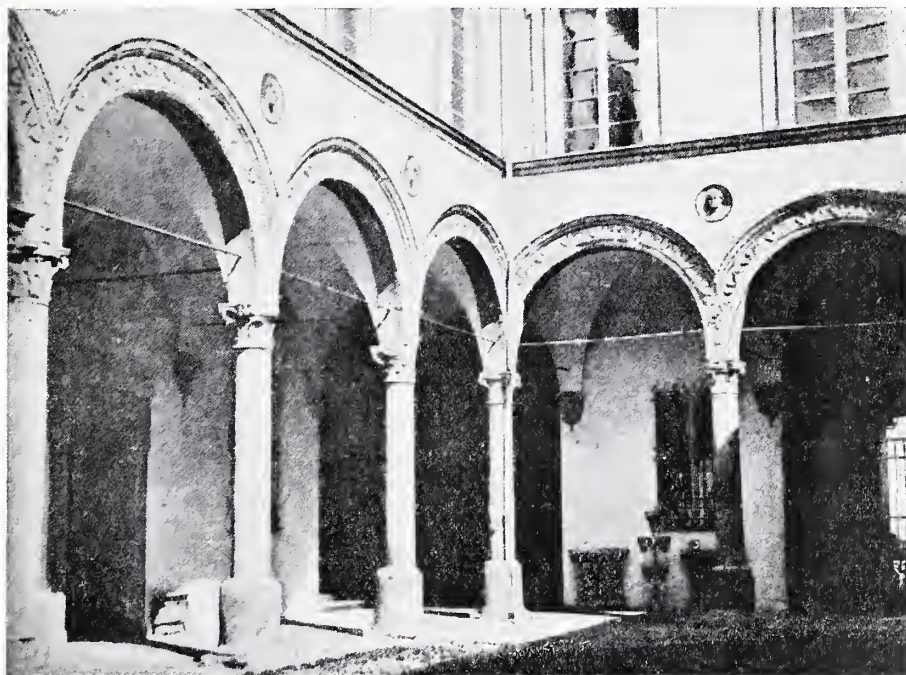
Resosi conto dello stato delle piazze da conquistare, pensò che il miglior partito da prendere era quello da costringere gli avversari alla resa o col tradimento o con qualche stratagemma, senza bisogno di attaccarli a viva forza o con assedio regolare.

Difatti per impossessarsi della rocca d'Imola ricorse al primo espediente; però il Capitano Dionigi Naldi di Brisighella, che era un fido alleato

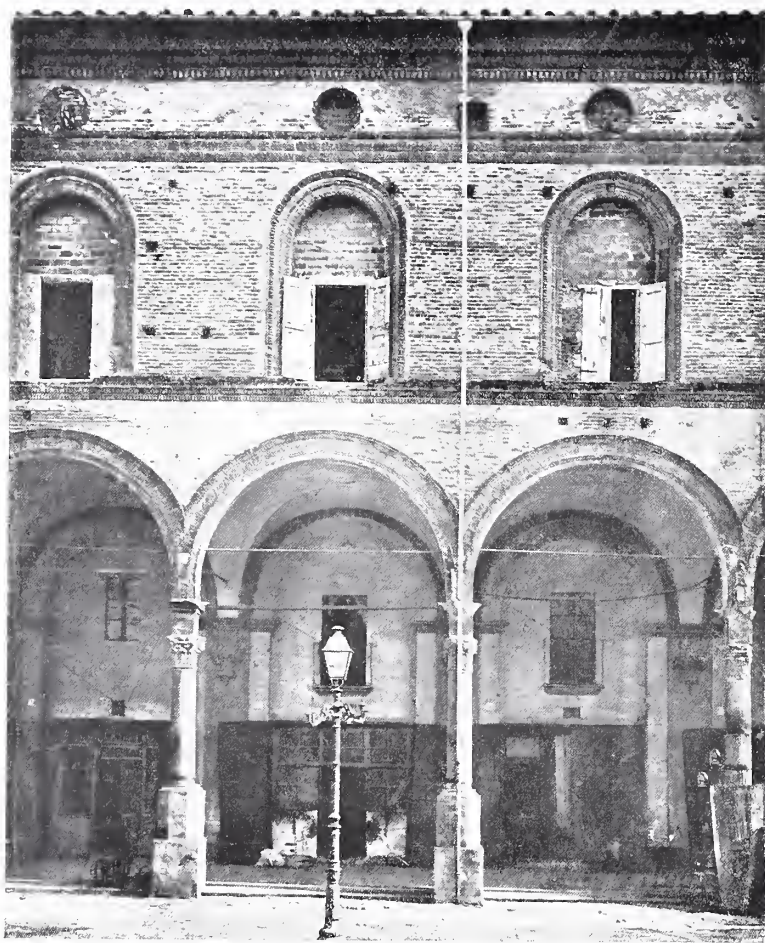
PARTICOLARE DEL CORNICIONE DEL PALAZZO SFORZA A IMOLA. (Fot. U. Tamburini, Imola).

degli Sforza e capo della difesa, non volle cedere al Magistrato traditore ed alle insinuazioni di questo rispose colle artiglierie, le quali, in breve, portarono lo sgomento fra i nemici che si erano avanzati fin dentro la città.

Il Borgia, sdegnato del fallitogli intento e desideroso di far sollecito ritorno a Roma, fece sapere al Naldi che, se non si fosse arreso colle buone, avrebbe prima espugnata la rocca, la quale o presto o tardi doveva cedere, e poi fatto impiccare lui e tutti i suoi.

Il Naldi risoluto rispose: « Temo il capestro come « traditore non come suddito fedele della mia Si- « gnora, mi sono già munito di sacramenti per « morire non solo da buon soldato ma anche da « buon cristiano ».

* IMOLA — CORTILE DEL PALAZZO DAL POZZO (OGGI ROSSI) EDIFICATO DAI RIARIO-SFORZA.

Piacque al Valentino la fiera risposta e allora cercò di raggiungere l'intento per altre vie; cioè facendo parlare al Naldi da certi suoi parenti di Val di Lamone, i quali però non riuscirono a smuovere la fermezza del Castellano; egli anzi continuò con maggiore insistenza a colpire la città ed bombardamento, cominciato nella notte e proseguito fino alle nove della mattina seguente, cagionò danni gravissimi alla cortina di levante, tali da permettere all'aggressore di penetrare nel primo cortile e dare l'assalto all'opera.

La lotta, che si riaccese vivissima, durò tutta la

PALAZZO SFORZA NELLA PIAZZA D'IMOLA. (Fot. dell'Emilia).

a tenere in iscacco l'esercito del Borgia, il quale rimaneva impotente di fronte al grandinar delle palle che di giorno e di notte venivano dalla rocca.

Però quello che non si potè ottenere colla forza si ottenne colla frode. Un falegname, che conosceva il lato debole del fortilizio, consigliò il Valentino a volgere le artiglierie dalla parte della città, dove la resistenza sarebbe stata debole.

Il consiglio del traditore fu difatti seguito ed il giornata con prodigi di valore da ambe le parti; ma verso sera, a cagione di una grave ferita alla testa riportata dal valoroso Naldi, si dovette chiedere la sospensione del combattimento e tre giorni di tempo per avvisare la Contessa di quanto era accaduto, e per chiedere soccorsi.

Caterina, a cui premeva di non assottigliare le forze organizzate per la difesa di Forlì, non potè inviare i rinforzi chiesti dal Naldi e allora questi,

dopo il terzo giorno, si arrese, uscendo dalla rocca il giorno 11 dicembre con gli onori delle armi.

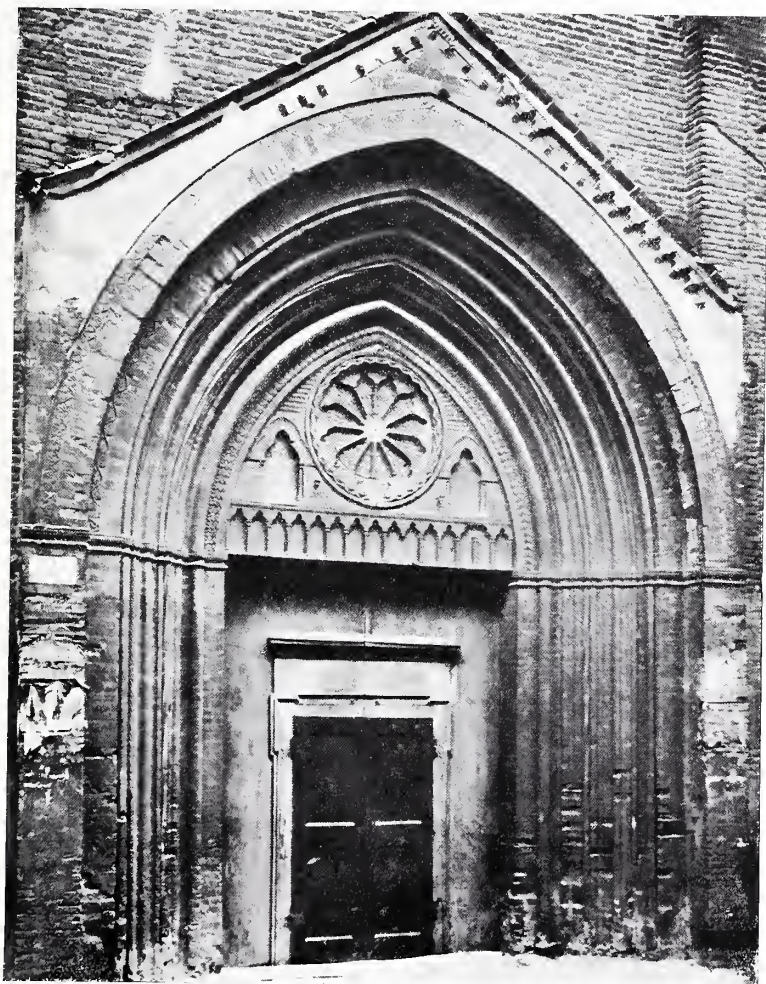
In questo assedio rovinò il rivellino di mezzogiorno, di cui si vedono ancora i forti ruderi dalla strada di circonvallazione; l'altro rivellino rivolto a levante, fu spianato nel 1816 per far posto ad un monumento che il Magistrato Imolese voleva erigere sul piazzale, reso libero, in onore e memoria di Pio VII.

E qui, si può dire, finisce la storia costruttiva della rocca d'Imola, poichè in seguito non le si apportarono che piccoli restauri privi affatto d'importanza.

Il progressivo sviluppo delle arti guerresche e il cessare delle ostilità da parte dei principi e dei signorotti resero quel baluardo inutile allo scopo per cui era sorto, epperciò si pensò ad utilizzarlo diversamente, come infatti si fece in seguito, destinandolo a lazzaretto, a quartiere di truppa, a redenza della Vice-Prefettura e della Guardia Nazionale.

Ora serve di carcere mandamentale e, sebbene sensibilmente modificato nell'interno, conserva sempre la sua imponenza resa manifesta dai quattro colossali torrioni che spiccano ai vertici del quadrilatero fortificato, dai merli diruti che qua e là appaiono sulle cortine e dal mastio che, sebbene mozzato, rispecchia ancora la sua potenza siccome l'ultimo rifugio della difesa.

L. Marinelli
Ten. Colonnello del Genio.

Le illustrazioni segnate con asterisco sono tolte dall'opera di Pier Desiderio Pasolini: *Caterina Sforza*, Roma, Ermanno Loescher, 1893.

IMOLA — PORTA DELLA CHIESA DI S. DOMENICO. (Fot. dell'Emilia).

SANTUARIO DI VALVERDE.

LUOGHI ROMITI: SU E GIÙ PER IL BOSCO ETNEO.

A chi da un qualsiasi punto di Catania volga lo sguardo verso nord, oltre l'Etna gigantesca e nevosa, gli si parerà dinanzi la regione così detta « Piedimontana », la più bassa e la più fertile delle tre che circondano il Mongibello.

Molte strade snodandosi e serpeggiando su per l'erta boschiva conducono ad altrettanti paesi tutti lindi e civettuoli, dove regna il benessere e dove le lave ridotte ora in polvere dalla natura e dalla mano dell'uomo, dopo tanti secoli di tenace resistenza, danno a questa zona un rigoglio meraviglioso, una fertilità forse non ancor superata. Viti ed alberi d'ogni sorta, ma specialmente ulivi, si contendono il suolo palmo a palmo e compensano col copioso raccolto il sudore che vi spende ogni anno il contadino. Più uno s'inoltra e più la natura si fa bella e più varia diviene la coltivazione. Alle viti e all'ulivo subentra il castagno dalle fitte ceppaie, a questo, la querce e l'elce, il pomo e finalmente la ginestra dai fiori giallo-dorati che indica l'estremo limite, la linea di divisione tra la zona fertile e l'arida. Quando il sole splende in questo suolo ubertoso e lo arricchisce dei suoi mille raggi d'oro, sembra di vivere in un paradiso terrestre, d'esser trasportati nel regno d'una fata. Gli è anche perchè in Sicilia i colori, per i contrasti d'ombra e di luce, sono di una trasparenza e di una luminosità senza pari. S'ha un bel tentare, dice il Paton, di dipingere un rubino entro una rosa cremisina o una perla dentro un bocciolo di rosa d'un candore di crema. Ma se togli la campagna deliziosa, i panorami sempre grandi e nuovi e l'aria saluberrima, poco ti resta da osservare.

I monumenti, le chiese, le necropoli, le abitazioni delle antiche genti etnee, dei prischi Sicani, giù giù sino a venire ai tempi normanni, svevi e aragonesi, tutto, tutto è scomparso, distrutto, sepolto tra le lave o divelto dalla furia dei terremoti. Può dirsi senza tema di esagerazione che quel che si

vede oggi pel Bosco Etneo non ha più di cent'anni d'età. Eppure ogni tanto il fuoco rispettò qualche cosa, timoroso forse di sciupare un'opera d'arte.

Così nel paesello di S. Gregorio s'ammira ancora questo gioiello di chiesetta che a prima vista potrebbe sembrar normanna. Invece dessa è del 1300 come ne attesta la lapide posta sulla porta piccola d'ingresso e fu fondata in quell'anno istesso da bella campana! Una campana che forma la meraviglia degli archeologi; poichè oltre all'essere vagamente istoriata porta inciso il nome del fonditore, il celebre magister Joannes San Philippo da Tortorici che al 1400 potè chiamarsi il creatore dell'arte di fonder campane. Attaccato quasi a S. Gregorio, nelle ultime pendici dell' Etna e su una breve collina, sorge circondato da ubertosi vigneti il paesello di

MADONNA DI VALVERDE.

Alvaro Paternò a beneficio dei suoi terrazzani, del paese circostante e come sepoltura per sè e pe' i suoi. L'architettura delle porte e degli angoli di questa cappella è in quello stile normanno-siculo così bello e così affascinante colle sue pietre bianche e nere alternate. Forse v'era il campanile; ora ne fa le veci uno posticcio bruttissimo. L'interno modificato successivamente non lascia scorgere nulla, proprio nulla dell'antica decorazione. Attualmente la cappelletta è chiusa al culto e i paesani chissà da quanto tempo non odono più i rintocchi della

Valverde col suo celebre santuario. Non sarà discaro ai lettori dell'*Emporium* conoscere la miracolosa leggenda che racconta il popolo sull'origine di questo santuario. L'anno di Cristo 1038 Michele IV Paflagonio che imperava nell'Oriente, avendo inteso come nell'isola di Sicilia eran nate profonde discordie tra i Saraceni che vi dominavano, mandò da Costantinopoli il generale Giorgio Maniace, uomo di gran valore e d'esperimentate virtù, per ricuperare al suo scettro quella parte d'impero che stava per isfuggirgli. I Saraceni vistisi perduti, deposti gli

odî vicendevoli, s'unirono dinanzi al comune pericolo e giurarono una vigorosa resistenza. Maniace, da quell'esperto capitano ch'egli era, intuì la difficoltà d'una vittoria e volse le vele verso Napoli chiedendo aiuto di soldati a Giusmero principe di Salerno ed a Landolfo duca di Capua. Ottenuti i rinforzi, Giorgio Maniace fe' ritorno in Sicilia e sottomise l'isola ribelle; ma più che a lui ed ai Normanni, che già sin d'allora fingendosi ausiliari dei Greci avean poste le loro mire ambiziose sulla nostra terra, questi successi, narran le cronache del tempo, si devono ad un ligure, certo Dionisio, uomo efferato e sanguinario quant'altro mai, che arruolato da quei Principi fra le truppe sussidiarie diè prove d'immenso valore nelle battaglie coi Saraceni difensori dell'isola. La Sicilia fu sottomessa; ma il Maniace, dopo la vittoria, favorì più i Greci che i Normanni, e questi ripartirono per trasferirsi in Puglia col pretesto di non esser sicuri nell'inverno in terra sconosciuta, ma in sostanza per meglio maturare il colpo che doveva avere il suo più ampio svolgimento due anni appresso.

Maniace nel 1040 fu richiamato a Costantinopoli. Dionisio in questi frangenti non parteggiò nè per l'una nè per l'altra parte; ma lasciate le milizie, si rifugiò in una profonda caverna di Valverde, dove sciolte le briglie al suo animo perverso, usciva ad uccidere e a spogliare i viandanti che per caso dovevan passare da quei luoghi. La fama delle sue stragi arrivò tant'oltre che molte e molte spedizioni s'organizzarono dai nativi e dai Greci per catturarlo, ma sempre inutilmente, chè il perfido teneva mille vie per isfuggire di mano quando si credeva d'averlo. Però verso il 1039 un Egidio catanese

CHIESA DI S. ANTONINO ABATE.

confidando nella protezione della Gran Madre di Dio, s'arrischiò animoso a passare da Valverde. Non l'avesse mai fatto! Inoltratosi un poco nella valle, il feroce assassino gli fu sopra con nuda spada e già stava per ucciderlo quando una voce arcana chiamò tre volte il nome di Dionisio e la cupa notte risplendette di chiarissima luce. Attonito e sbigottito il bandito ristette e chiesto perdono ad Egidio lo lasciò andare per la sua via. Ma il portento ancor dovea cominciare. Tornato egli nella spelonca, gli apparve la Vergine splendente in mezzo agli angioli e con dolce parola lo indusse a dedicare alla penitenza e alla preghiera quel sito maledetto per ivi dare a Dio tanto di gloria col suo penare quanto ne aveva tolta col suo malo vivere, e gl'impose di fabbricare lì stesso un tempio la cui base dovea designarsi dal cielo.

PORTA ALL'INGRESSO PRINCIPALE DELLA CHIESA DI S. ANTONINO ABATE.

Ciò detto disparve. Dionisio con veste d'eremita

e con cilizio si portò nella vicina Aci e raccontò a tutti magistrati e popolo i prodigi che avea veduti e gli ordini della Vergine. A ognuno non sembrava credibile quant'egli diceva sì per la fama dell'uomo che avea fatte tante stragi in quella vicina campagna, sì per la rarità del portento. Ma pensando poi al cambiamento del suo vivere, alla franchezza del suo promettere e che non era degli uomini porre leggi a Dio che ad una semplice voce cambiò in ferventi difensori della fede Paolo ed Agostino, s'avviarono tutti commossi e in processione alla volta di quella valle. Giunti che furono dove loro avea detto Dionisio, ecco apparire nell'aria un immenso cerchio di grù, che a poco a poco discendendo in forma di corona designò il luogo dove innalzar dovevasi il tempio. Allora, dice la cronaca, genuflessi tutti invocarono per tre volte il nome di Maria a cui fecero eco col lor canto le grù e poi dagli occhi sparirono. Il miracolo era compiuto e Dionisio era uno degli eletti del Signore.

Di tanti prodigi accese le anime di quei fedeli, con la continua assistenza e a proprie spese subito gittarono le fondamenta d'una chiesetta e con tal fervore diedero mano a fabbricare la medesima che nell'anno seguente fu portata a compimento; e mentre Dionisio pensava qual devota immagine della Madonna dovesse ornare il nuovo tempio, nella notte del sabato che precede l'ultima domenica d'agosto vide tra uno splendore abbagliante una venerabile augusta matrona appressarsi ad un pilastro della chiesa. Fatto giorno, qual non fu la meraviglia degli astanti nel mirare effigiata sul detto pilastro l'immagine di Maria! Essa siede, coperta d'un manto azzurro, con cinto d'oro, con una grù nella mano sinistra, con la destra reggendo il divin

FIANCO DELLA CHIESA DI S. ANTONINO ABATE.

figliuolo in atto di benedire. Due angeli sostengono una tiara d'oro sul capo della regina del cielo. Il tocco del fresco è morbidissimo; le figure assai ben trattate; i colori vivi e palpitanti; l'espressione del volto dolce e mansueta. Il dipinto ha tutti i caratteri bizantini dell'ultima maniera ed è sicuramente opera del secolo XI. La fama delle sue grazie mosse anche verso il venerabile sito in pio pellegrinaggio il re Federigo III d'Aragona e il vicerè Principe di Campofiorito. Oggi giorno la pietà dei fedeli è tanta verso questa miracolosa immagine, che la cappelletta che l'alberga è stata rivestita di finissimi marmi e i doni votivi son di tal ricchezza e così numerosi che s'andrebbe all'infinito nel volerli enumerare. Peccato però che le continue sovrapposizioni d'ori e d'argenti nascondano in parte e deturpino la bellissima effigie. A proposito di doni voglio mnezionarne uno stranissimo offerto nel 1565 dall'isola di Malta. Questa, esausta di già e sfinita, era per cadere sotto il giogo mussulmano, quando avvertito il Gran Maestro sui portenti della miracolosa Madonna invocata col titolo di Valverde, mise l'isola sventurata sotto la sua protezione. Ordinò quindi di caricare un cannoue con due palle e nell'atto di sparare ripeter tutti ad una voce il nome di Maria. Ebbene il credereste? Quei micidiali proiettili come guidati da una mano misteriosa penetrarono nel padiglione del Visir Drauth ferendolo mortalmente. I barbari, intimoriti, tosto levaron l'assedio e il Gran Maestro per eterna memoria e gratitudine inviò a Valverde le due palle di ferro che ancora pendono, trattenute da catene, nella cancellata che circonda la cappella. Nel 1689 attaccato al Santuario fu costruito un convento pei Padri Agostiniani Scalzi, ma con la soppressione degli ordini monastici e con l'incameramento dei

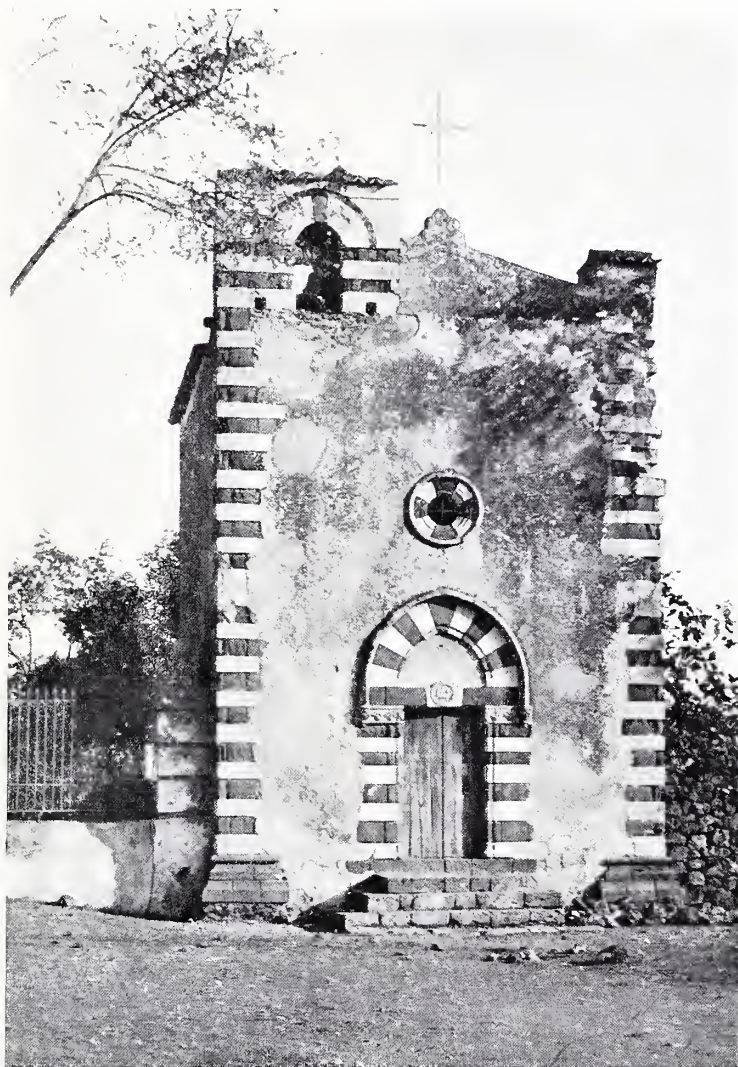
ARCO GOTICO NELLA CHIESA DI S. ANTONINO.

loro beni, l'edificio man mano decadde sì da non sembrare che un mucchio di rovine. Ora però mercè le assidue cure del P. Vincenzo Alvino, preposto alla direzione della chiesa e del convento, questo tende a riprendere l'antica forma.

Il terremoto dell'11 gennaio 1693 diroccò in gran parte la chiesa; solo l'immagine della Madonna restò intatta. Una leggerissima fenditura di muro le gira intorno all'aureola senza toccarle il volto. La costante affluenza di devoti, a poco a poco fe' sorgere intorno al Santuario una graziosa ed amenissima borgata. Il panorama superbo e il verde perpetuo degli ulivi e dei vicini boschi rendono il sito meta gradita alle gite dei villeggianti nell'ottobre. Non ti parlo poi, cortese lettore, dell'ultima domenica d'agosto e non t'auguro di venirci; rimarresti soffocato dal caldo e dalla gente e allora il miracolo bisognerebbe chiederlo per te.

Ed ora veniamo all'Eremo di S. Anna, al luogo solitario per eccellenza e pittoresco quant'altro mai. La strada che da Valverde vi conduce non è che un continuo succedersi di vedute superbe e d'orridi meravigliosi. Elci e querci dapertutto, abbarbicate tra gl'interstizii di massi erratici di cui son formate le colline a destra e a sinistra della via, se via si può chiamare un sentiero scosceso e petroso difficile sinanco ai pedoni, ma che rende ancor più solitario il luogo. La posizione dell'eremo è incantevole. Dalla terrazza della chiesa si gode d'uno splendido orizzonte! I paesi di S. Filippo, Aci-Catena, Aci-Reale, S. Lucia e Platani distesi gai e ridenti tra il nero d'una vegetazione tropicale sembrano candidissime macchie di neve. In fondo Capo Mulini s'allunga nel mare con la vigile torre di Sant'Anna, ancora pronta a segnalare i corsari. A sinistra Taormina, cui sovrasta la rupe di Mola sempre

PARTICOLARE DELLA PORTA D'INGRESSO DELLA CHIESA DI S. ANTONINO.

circonfusa di nubi, rispecchia mollemente nell'onde. A tergo, l'Etna maestoso, la montagna dei Ciclopi, che domina con la sua vetta e terra e mare e come estatico al cospetto dell'opera divina, il fondatore dell'eremo non poteva trovare. E davvero che Fra' Rosario Campione, il primo degli eremiti, era pro-

CHIESETTA DI S. GREGORIO.

sfondo al quadro laggiù, di faccia, a mezzogiorno il mare Jonio, il più azzurro dei mari e le lontanissime montagne della costa calabra, che a guisa di sbiadite nuvolette s'intravedono appena tra gli strati atmosferici. Luogo più acconcio per rimaner l'uomo prio un santo e il principio che lo guidava appariva grande e sublime. Aveva egli le virtù degli antichi Padri del deserto e come costoro cercava di condurre gli uomini sulla via della perfezione cristiana mercè la mortificazione e il digiuno. L'e-

SULLA VIA DEL ROMITORIO DI S. ANNA.

germogliare poi rigogliosi ai primi tepori del sole di primavera.

Così stettero sin verso il 1781, epoca nella quale ad istigazione e consiglio del vescovo di Catania Ventimiglia, il Campione mise in carta le regole per il futuro buon andamento dell'eremo.

Intanto mercè lasciti e donazioni questo prosperava a meraviglia e all'antico casolare altri e poi altri se ne aggiungevano e cominciò a delinearsi la bella chiesa su disegno del Campione istesso, complemento alle sue aspirazioni e ai suoi desiderî. Ormai dunque l'opera sua, cominciata tra mille stenti e fatiche, s'ingrandiva e s'affermava. L'eremo viveva delle proprie rendite. Popolo e clero lo vedevan di buon occhio. La Provvidenza per l'avvenire avrebbe pensato lei a non far disperdere l'opera già matura. Quindi per Fra' Rosario il corso di sua vita e di sua missione terrena era finito.

Morì egli in tarda età, santamente come aveva vissuto e le sue ossa giacciono a sinistra dell'altare maggiore in un semplicissimo sepolcro con la seguente iscrizione: HIC HOSSA JACENT FRATRIS ROSARII CAMPIONE HUJUS HAEREMI FUNDATORIS. OBIIT ANNO DOMINI 1787 AETATIS SUAE 77.

Chi esaminar volesse il romitorio, su poco, anzi su

remo può dirsi fondato verso il 1741, ma i primi due discepoli che a lui vennero per prender l'abito fu solo dieci anni dopo nel 1751. La vita che questi solitarî conducevano a S. Anna non era fatta che di continue e crude privazioni. Si levavano di gran mattino, andavano alla cerca, lavoravano la terra, si cibavano di soli legumi dividendo col povero il lor misero desco. Il motto famoso « ora et labora », con caratteri indelebili oltre che sulla pietra era inciso nell'anima di ciascun solitario.

Come tutte le cose di quaggiù i principî furon difficili assai. Senza ricovero e senza pane, quegli anacoreti vivevano di sola cerca. Ma la Provvidenza non abbandonò mai il Campione; gl'infuse virtù sublimi di coraggio e di fede e con l'esempio costante del più puro ascetismo condusse in porto un'opera che forse molti avrebbero abbandonata in sul nascere.

Quegli eremiti che nulla chiedevano al mondo, celati tra le boscaglie, ignorati da tutti fuorchè da Dio, erano i grani di frumento sepolti sotto la neve durante l'inverno che mettono profonde radici, per

EREMITA ALLA CISTERNA.

pochissimo avrebbe da fermar lo sguardo. Tutto è di fattura recente, semplice e severa come s'addice ad uomini che vivono di meditazione e di lavoro col cuore mondo da ogni attaccamento terreno. Però convien pensare che tutto quel che si vede è opera degli stessi eremiti, parto fecondo del loro genio inventivo. Nessun artefice estraneo alla comunità pose mai mano a cosa alcuna.

L'altare maggiore della chiesetta annessa al romitorio è un capolavoro di buon gusto e di pazienza. Due eremiti, Fra' Raffaele Badalà e Fra' Andrea Musmeci, vi spesero tutta la loro vita. Si deve al loro ingegno e alla loro grande perizia nell'arte di lavorare il rame e il marmo policromo se ancor oggi c'è dato ammirare questo vero capolavoro d'intarsio. Come abbiam detto più sopra, la vita di codesti solitarî si compone di preghiera e d'austera operosità. Vestono una tonaca di scura lana, ispida e pesante, tessuta da loro stessi. Si cibano di legumi e frutta, con proibizione del vino e del tabacco. Si levano prestissimo e dopo un'ora di rosario e di meditazione vanno nella sala comune dove il superiore assegna a ciascheduno il proprio lavoro.

Ritornano quindi in chiesa per ascoltar la messa.

SULLA VIA DEL ROMITORIO DI S. ANNA.

EREMITA ALL'ARCOLAIO.

Alle undici e mezzo scendono in refettorio per rifocillarsi e ascoltano, durante il desinare, devote letture. Poi ritornano al lavoro. Un' ora prima del tramonto son di nuovo in chiesa per la benedizione. Indi si cena e poi si riposa per ricominciare il giorno dopo l'istessa metodica vita. Non s'occupano delle cose del mondo e ne sembrano assolutamente estranei. Riconosciuti dal Governo come componenti d'una società agricola, la loro esistenza è assicurata. Muoiono tranquilli come son vissuti e il piccolo cimitero posto vicino all'eremo racchiude per sempre le loro salme; *in memoria aeterna erit justus.*

* * *

Debbo alla cortesia dell'avvocato F. Marletta da Mascalucia se posso, mercè le belle fotografie da lui inviatemi, presentare ai lettori dell'*Emporium* i resti magnifici dell'antico tempio di S. Antonino abate. Giace esso a trecento metri a sud di Mascalucia, un altro dei graziosi ed ameni comuni del Bosco Etneo, e come le antiche chiese del primitivo cristianesimo, l'ingresso principale guarda ad oriente.

Una porta a sesto semicircolare coi pilastri di pietra lavica, l'arco del solito calcare e rilevate sui pilastri due colonnine arabescate con capitelli adorni di foglie ben scolpite, immette nel tempio, dove, appena entrati, un grand'arco gotico divide a guisa di portale la navata dalla cappella maggiore. Sulla porta d'ingresso anzidetta un rosone di pietre rettangolari bianche e nere alternate e di semplicis-

ALTARE NELLA CHIESA DEL ROMITORIO.

sima fattura, oltre a dar maggior luce all' interno completa anche esteticamente la linea della facciata. Sul muro di mezzogiorno è incastrata una porticina a sesto acuto alla quale fan grazioso contrasto due finestre di forma semicircolare. Di queste finestre in parte murate una sola è appena visibile; l'altra fu nascosta dalla sovracostruzione della cappella di Maria Vergine innalzata lì dentro dai cittadini di Mascalucia circa l'anno 1719. Nel muro di tramontana vedevasi pure un' altra finestra come le già cennate, ma anche questa fu otturata e ricoperta successivamente per l' edificazione d'una cappelletta a S. Niccolò di Bari. Ma quel che secondo me è davvero caratteristico in codesto tempio si è quel rialzo di pietra lava d'appena dieci centimetri che solca il pavimento della navata per tutta la sua lunghezza. Questa striscia sottile e nera, lucida per il continuo attrito, servì di certo qual divisione dei due sessi nell'ascoltare le funzioni religiose. La chiesa primitiva aveva nette le divisioni tra uomini, donne e clero. Gli uomini, nelle basiliche a tre navate, stavano dalla parte dell'Evangelo, le donne da quello dell'Epistola e il clero nel mezzo. Quando però le navate non si riducevano che ad una sola, come nel tempio di S. Antonino abate, allora un semplice rialzo serviva alla distinzione dei sessi. Chi esaminar volesse lo stile del tempio e da questo farsi un concetto intorno all'epoca della sua costruzione, resterebbe confuso e perplesso, tali e tante son state le modificazioni, le

aggiunte e le profanazioni alle quali esso per lungo volger di secoli è andato incontro. Molti stili disformi e inuguali, da prima del mille fino ai dì nostri, si sono stranamente accozzati su questa fabbrica. Il tronco primigenio fu antichissimo e rimonta a qualche tempo avanti alla venuta dei Saraceni in Sicilia. Allora, e i resti ce lo dimostrano, la chiesa aveva il *fletus* pei penitenti, l'*anditio* (per i catecumeni, oltre il prospetto ad oriente. Ma quali ed innumeri vicende non le passaron sopra! Arabi, Greci, Normanni, Svevi, Aragonesi, tutti tutti in quei pochi monumenti che ancor ci restano, vollero metter le mani, e la moltiplicità degli stili che s'osserva in Sicilia è forse più grande che altrove. Nel tempio in questione però l'impronta maggiore è araba-normanna, impronta che ebbero quasi tutti gli edifizi innalzati nei primi anni della signoria di Ruggero.

ALTARE DELLA MADONNA DI VALVERDE.

E ciò oltre che dal nostro attento esame risulta anche dalle storie di Tommaso Fazello, esatto e coscenzioso scrittore. Nell'epistola XLI *indictione decima quinta*, S. Gregorio Magno innalzato al pontificato nel 590 e già fondatore in Sicilia di sei monasteri, scrivendo al suo rettore Cipriano intorno a certo Marciano della diocesi di Torino acciocchè se fosse immune da delitti venisse chiamato al vescovado di Locri in Calabria, si sente per la prima volta nominare l'*Ecclesia quae est in Massalargia* (Mascalucia). La tradizione popolare vuole che il tempio di S. Antonino sia stato anche sotto la giurisdizione dell'Ordine Teutonico e poi, abolito questo, sotto quella dell'Ordine di Malta. Documenti in proposito non sono a mia conoscenza, però il fatto del rinvenimento in quei pressi di monete col conio del Gran Maestro dell'Ordine Gerosolimitano accosta molto la tradizione popolare alla verità. L'anno decorso l'amministrazione di Mascalucia, conscia del tesoro che possedeva, or-

dinò dei restauri al monumento; restauri comprendenti la ricostruzione del tetto sprofondatosi nel 1828 in seguito al terremoto del 20 febbraio 1818 e il consolidamento dei muri. Ora intorno al tempio regna la pace più profonda. Questo come unico superstite dell'antico paese distrutto dopo i cataclismi del 1669 e 1690, ha sotterra e per largo giro sepolture naturali millenarie, e benchè al presente un bel giardino, con magnifici viali e vaghi fiori, ha preso il posto delle nere lave, pure il silenzio non è rotto che dal pianto; nuovi dolori e nuovi sepolcri s'aggiungono a quelli già innumerevoli del passato.

Giovanni Paternò Castello.

SULLA VIA DEL ROMITORIO DI S. ANNA.

MISCELLANEA.

Nuovi acquisti della Galleria degli Uffizi e del Museo Nazionale di Firenze.

Nel primo semestre di quest'anno la R. Galleria degli Uffizi si è arricchita di varie considerevoli opere di pittura, alcune per pratiche già iniziate dal vecchio direttore cav. Enrico Ridolfi e compiute sotto la direzione nuova, altre acquistate in seguito.

Acquisto del Ridolfi è la Madonna inginocchiata in adorazione del Bambino, una visione vaporosa e leggiera, con vivo dominio di tinte fredde (verdi e turchine) animate appena da un dolce rossore di tramonto che si diffonde a destra dietro gli alberi del bellissimo paesaggio. La testa diafana della Vergine è d'una finezza ideale, ma le mani e le vesti un po' rigonfie inducono taluni a dubitare dell'attribuzione a Filippino Lippi. Comunque sia, l'opera è d'una leggiadria non comune.

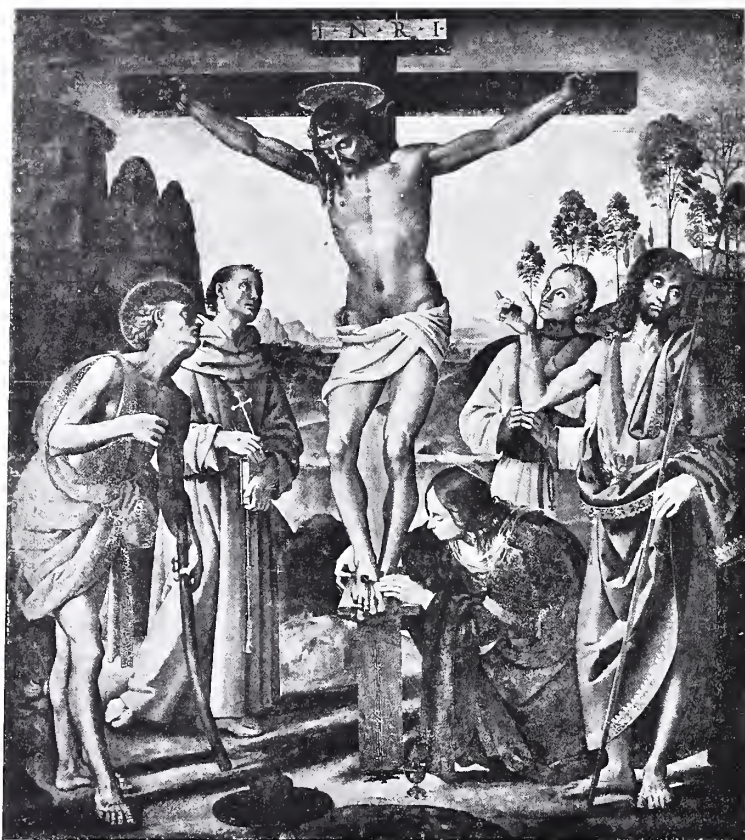
Maggiore importanza riconosciamo alla grande pala d'altare della chiesa della Calza, il cui acquisto ha valso a spegnere un canone che gravava sulle gallerie per una tavola del Ghirlandaio. L'operazione, condotta dall'Avvocatura Erariale, d'accordo successivamente coi due direttori, ha perciò recato alle gallerie fiorentine un doppio vantaggio: artistico ed economico. Il Vasari la ricorda nella vita del Perugino così: « Lavorò in un'altra tavola un Crocifisso con la Maddalena, ed ai piedi S. Girolamo, S. Giovanni Battista ed il beato Giovanni Colombini fondatore di quella religione, con infinita diligenza ». E' da aggiungere la figura di S. Francesco d'Assisi, ma sull' identità del quadro descritto non può cader dubbio.

Invece non tutti sono d'accordo nel riconoscerlo per opera *esclusiva* del Perugino. Sin dal sec. XVIII il Biscioni e il Gabburri glielo tolsero senz' altro, ma più tardi il Cavalcaselle, l'Eastlake, il Williamson, il Mancini, ecc., pur non escludendo la sua mano, vi riconobbero anche quella del Signorelli. E veramente la Maddalena, il Crocifisso e il S. Girolamo presentano nell'energia del disegno e nella densità cupa del colorito, piuttosto il fare del Signorelli, che quello del Perugino. Non le solite tinte opaline e il modellato leggiero del maestro di Città della Pieve, ma tinte grevi e su tutto un

GUIDO RENI — RITRATTO DI UN BENEDETTINO.
FIRENZE, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Brogi).

FRANCESCO GALLI BIBIENA — AUTORITRATTO.
FIRENZE, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.
(Fot. Brogi).

modellato sentito, di rara intensità anatomica. Crediamo utile a tale proposito confrontare questa *Crocifissione* con quella del Signorelli esposta nella Galleria antica e moderna dell'Accademia e con quella di S. Lucia in Urbino, con la *Deposizione* d' Umbertide e, specialmente per la figura della Maddalena, col *Deposto* di Cortona. Si tratta della chè ameremmo sull' importante quadro uno studio più calmo di quanto si sia fatto sinora. Il problema, con buona pace di tutti, non è ancora risoluto, e non sarebbe poi tanto strano se si trattasse d'un'opera di collaborazione!

Nessuna riproduzione potrà mai rendere tutta l' ombrosa finezza dell' esecuzione e la dolcezza

PERUGINO E SIGNORELLI — CROCIFISSIONE — FIRENZE, R. GALLERIA DEGLI UFFIZI.

(Fot. Alinari).

stessa figura prona, con le mani dalle dita nodose, i capelli lisci solcati da una striscia lucida sulla curva delle tempia, dalle luci a colore ugualmente disteso — e non a minuto tratteggio — e dall'abuso della terra di Siena. Anzi nel manto del S. Girolamo e nelle vesti della Maddalena del quadro della Calza, si scorge lo stesso reticolato di screpolature che vediamo nella veste della Maddalena della *Deposizione* d' Umbertide, effetto d'una stessa tecnica. Le altre tre figure, del S. Giovanni, del B. Colombini e del S. Francesco, hanno invece tutta la dolcezza tipica e cromatica delle figure peruginesche, cosic- bionda del colorito del quadretto di Bartolomeo Caporali, comprato a Perugia, che si può considerare il capolavoro di quel rarissimo maestro.

I caratteri di quella pittura sono anche più chiari che nei dipinti del Bonfigli, di Fiorenzo e degli altri suoi contemporanei e concittadini. Nella sua tavoletta si scorge benissimo l' innesto delle forme di Benozzo Gozzoli sopra la pianta di derivazione senese. Infatti, che i pittori senesi operassero nel trecento e sui primi del quattrocento in Perugia, e che il Gozzoli, co' suoi affreschi di Montefalco, divulgasse nell' Umbria le forme dell'Angelico e le

MADONNA COL BAMBINO, DI BARTOLOMEO CAPORALI

MADONNA ADORANTE, ASSEGNATA A FILIPPINO.

(Firenze, R. Galleria degli Uffizi).

(Fot. Alinari).

proprie, oltrechè storicamente, risulta artisticamente e in sommo grado anche dal prezioso dipinto passato ora agli Uffizi. l'arte sua, oggi negletta e sdegnata da parecchi spiriti restrittivi che dànno alla loro ammirazione curiosi limiti cronologici.

LUCA SIGNORELLI — CROCIFISSIONE — FIRENZE, ACCADEMIA DI BELLE ARTI. (Fot. Alinari).

I lettori dell'*Emporium*, che hanno ammirato nel numero dell'aprile scorso il mirabile ritratto della madre di Guido Reni, dipinto da lui, godranno ora nel vedere un altro prodigioso ritratto, il quale basterebbe da solo a dimostrare la grandezza del-

L'aureola di santo non serve che a tramutare in S. Benedetto il Benedettino che si fece ritrarre nel suo proprio e vero aspetto. L'opera infatti è del più schietto naturalismo, nella testa devota, caratteristica e fortemente rischiarata. Le mani con-

LUNETTA DI LUCA DELLA ROBBIA — FIRENZE, MUSEO NAZIONALE. (Fot. Alinari).

MADONNA IN LEGNO DI SCUOLA SENESE.
FIRENZE, R. MUSEO NAZIONALE.

FIRENZE — LUNETTA DI LUCA DELLA ROBBIA
COM'ERA IN VIA DELL'AGNOLO.

giunte stanno languidamente poggiate sul davanzale dell' inginocchiatoio su cui ricade la stola e a cui poggiano mitra e pastorale. Nel fondo è una tenda pavonazza.

Tutta la luce s' accentra nel volto mirabilmente modellato ed espressivo. Le mani e la stessa biancheria delle maniche, uscenti di sotto alla cappa nera, sono più basse di tono e non contendono di splendore col volto, appunto come si suole vedere nei prodigiosi ritratti del Rembrandt.

Un altro dipinto è pure entrato negli Uffizi ad arricchire la raccolta degli autoritratti dei pittori, ed è quello di Francesco Galli Bibiena, insigne decoratore ed architetto teatrale bolognese, nato nel 1659, morto nel 1739, la cui opera si svolse per mezza Europa e specialmente alle Corti di Vienna e di Londra. Il suo ritratto piace perchè eseguito alla brava, con vivace dominio di tinte rosse, dalle quali stacca elegantemente la macchinosa parrucca d'un bianco ingiallito di canapa.

Anche il Museo Nazionale ha in questi giorni avuto un buon incremento con la statua di una Madonna senese, del sec. XIV, che pare un Ambrogio Lorenzetti tradotto in legno. Presentata all' Ufficio d'Esportazione, piacque al neo-direttore del Museo, prof. Supino, di trattenerla, e per fortuna non incontrò le solite contestazioni. Egli ha pure introdotta nelle sue sale la lunetta di Luca della Robbia, vero capolavoro già da tempo acquistato d'ordine del Ministero; ma l'esser stata levata da via dell'Agnolo, ossia dal suo posto originale, gli ha tolto di farle tutte le accoglienze che meritava per la sua grande bellezza.

CORRADO RICCI.

IL NUOVO TEMPIO ISRAELITICO A ROMA.

Imponente, sontuoso ed elegante, sorge, sulla riva sinistra del Tevere, il nuovo tempio israelitico, come una grande piramide tronca, costituita da parallelepipedi rettangolari, decrescenti in superficie ed in altezza, terminanti in una grande cupola quadrilatera, in alluminio, raggiungente l'altezza di quarantasei metri.

Rammenta i più bei monumenti dei Greci ed anche quelli degli Assiri per lo stile architettonico, felice connubio delle architetture di quei popoli che furono maestri di civiltà.

Circonda il vasto edificio, tutto in travertino, estendentesi sopra un' area di milleduecento metri quadrati, un grazioso giardino, limitato da un cancello di ferro e da pilastri di pietra bianca. Una breve scalinata, adorna di due grandi candelabri, conduce al vestibolo che abbellisce la facciata centrale con un ordine di colonne di stile dorico. Sul fronte leggesi in ebraico:

Benedetto sia tu quando entri e benedetto quando esci.

Tre grandi porte dànno accesso al tempio e due altre laterali alle tribune delle signore.

Sorrette ciascuna da quattro colonne di botticino, di carattere dorico, le tribune scintillano negli ori dei parapetti, delle gelosie e dei candelabri sormontati da lampade elettriche. La galleria, divisa dalla sala da un secondo ordine di colonne, ha, anch'essa, le gelosie di ferro dorato.

Sostengono la cupola di stile ionico grandi pilastri di botticino con scanalature dorate, divisi in due zone mediante scudi con i seguenti versetti in ebraico:

Ed io, per la Tua infinita bontà, entrerò nel Tuo tempio; *mi prostrerò al Tuo santo altare, con la venerazione loro dovuta.*

O Dio, guidami con la Tua bontà a dispetto di quelli che mi sono avversi; *rendi piana davanti a me la Tua via.*

Adonai è re. Adonai regnò. Adonai regnerà. In sempiterno.

Sopra le eleganti mensole ioniche dei pilastri posano gruppi di colonne formanti l'appoggio di grandi piattabande, da cui elevansi le quattro pareti del tamburo della cupola.

Di fronte all'entrata, presso la parete d'oriente, come di rito, sta, nel centro dell'abside, contornata da una balaustra di diciotto pilastrini riuniti da ornamentazioni metalliche nere e dorate, l'edicola dell' Arca Santa, elevantesi dal pavimento a mosaico sopra due gradinate.

Da un ordine di colonne ioniche parte una specie di grande attico sagomato, ricco di fregi e delle tavole della Legge Mosaica sormontate da una corona gemmata.

ROMA — FACCIATA DEL NUOVO TEMPIO ISRAELITICO.
(Fot. Carloforti).

ROMA — L'INTERNO DEL NUOVO TEMPIO ISRAELITICO.
(Fot. Carloforti).

Esaltate il Signore — Glorificatelo con me, dicono i motti biblici incisi sul legno e sulla pietra.

Dio eterno, tendi il Tuo orecchio — Ed ascolta la voce di qualunque persona che qui T'implora — In questo tempio che Ti cresscro i Tuoi figli — Sul Tuo popolo, su tutti abbia misericordia il Cielo.

Negli specchi in legno dell'Arca leggesi:

Nel giorno 3 del mese di Tanuz dell'anno 5661, con somma gioia, fu posta la prima pietra per la costruzione di questo santo tempio.

Compiuto l'edifizio, il tempio fu consacrato, con somma letizia, con cantici e rendimenti di grazie, il 15 del mese Av. dell'anno 5664.

E sull'altare:

Santo al Signore — Rifletti sempre davanti a chi stai.

Fanno sfondo all'edicola sei grandi candelabri, di carattere ebraico, a sette braccia, cd altre decorazioni in rilievo con scudi, cordoni e reti d'argento.

Due cancelli dorati chiudono la cantoria, dove un coro di soprani, tenori e baritoni intuonerà i salmi, diffondendo melodie bellissime e severe per la vôlta armoniosa, fra il silenzio religioso dei fedeli.

A me sembra di rivedere uscir dalla sagrestia, con i lunghi manti scuri ed il cappello di foggia orientale, i rabbini ed il *kazan* (celebrante). Ecco che, dopo il giro del pulpito, il coro canta un salmo, mentre il rabbino maggiore si assicura che la lampada d'argento, detta il *tamid*, arde sempre davanti all'Arca Santa, dove sono i *scrafim*, i libri sacri, costituiti da ampii fogli di pergamena riuniti l'uno all'altro in modo da formare una lunga fascia su cui sono scritti i cinque libri di Moise, avvolti a due aste di legno e strettamente cinti da una fascia di broccato, sulla quale sono ricamati alcuni versetti biblici. I bastoni, di legno verniciato, hanno ad un' estremità il manico che serve a sorreggerli ed in cima grandi pomi ricchi di fregi, detti *remunim*, e chiusi in una corona chiamata *hadarad remunim*, dalla quale pende un magnifico drappo ricamato che ricopre i sacri libri.

Nove grandi finestre, a livello delle tre gallerie, illuminano la sala. Altre tre sovrastano quelle delle gallerie laterali, e dodici finestre più piccole si aprono nel tamburo della cupola. Dai finestroni piove la luce, attraverso ai vetri colorati opachi, decorati da gigli nel centro, limitati da trafile nei perimetri. Più semplici, a scomparti gialli e rosa, sono le vetrate della cupola.

Adornano le pareti del tempio magnifici affreschi rappresentanti arazzi di stile greco-assiro in cui predominano le tinte gialle e rosse che intonano con le dorature ed i motivi architettonici dell'edificio. Dipinto nello stesso stile è il soffitto della galleria principale, ed azzurri e cosparsi di stelle biancheggianti sono quelli delle gallerie laterali. In alto numerose palme ornamentali dividono i drappi dipinti l'uno dall'altro. Nel fondo rosso dell'abside è un aggrovigliamento di grappoli dorati. Grandi palmizi e cedri del Libano decorano la cupola, facendo da fondo alla decorazione di sette zone di squame con i colori dell' iride, con raggiera d'oro a guisa di sole che illumina il timpano dall'alto, diffondendo una luce aurea digradante, di magnifico effetto.

Per sette gradini il piano del tempio si solleva da quello stradale; la capacità interna al pianterreno è di ottocento posti a sedere e da cinquecento a seicento in piedi, per uomini; nelle tre tribune possono trovar posto seicento donne.

Il nuovo tempio israelitico, inauguratosi il 27 luglio scorso, è opera degna di alto encomio degli ingegneri Osvaldo Armanni e Vincenzo Costa, i quali vinsero il concorso nazionale bandito dalla Università israelitica. Della commissione esaminatrice fecero parte Giuseppe Sacconi, Camillo Boito, Giulio Podesti, Enrico Panzacchi ed Edoardo Vitta. I lavori incominciarono nel 1901 e vennero compiuti in tre anni.

Il tempio fu costruito dalla impresa Jacobacci; le bellissime decorazioni pittoriche sono di Annibale Brugnoli e di Domenico Bruschi; i lavori in ferro di Pietro Chicaro; l'ossatura della cupola di alluminio dei fratelli Fumaroli; i pavimenti del Vianini; i vetri incisi e policolori della ditta Picchiarini; i lavori in legno del Falconis; le numerose e bellissime lampade in bronzo dorato della ditta Siry Lizar e l' impianto elettrico del Cagiati.

Roma, agosto 1904.

ONORATO ROUX.

FRANCESCO SARTORELLI NELL'AMERICA DEL SUD.

Un italiano stabilito già da qualche tempo nell'Argentina, il signor Ferruccio Stefani, si è proposto di far conoscere ed amare i nostri artisti nell'America del Sud e procurare loro non soltanto soddisfazioni di amor proprio ma anche vantaggi materiali, accaparrando compratori ai loro quadri e alle loro statue, e ciò mercè periodiche mostre d'arte italiana, disposte con signorile buongusto, giranti da Buenos-Ayres a Montevideo e da Montevideo a Valparaiso ed accompagnate da eleganti cataloghi illustrati, con notizie acconcie ed abbondanti sugli espositori.

L'iniziativa è certamente encomiabile, specie in un paese, dove per l'eccessiva esportazione dall'Italia di opere banalmente mercantili e, peggio ancora, di sfrontate contraffazioni, il buon nome dell'arte nostra, che altravolta vi aveva estimatori non pochi, è andato nell'ultimo decennio offuscandosi sempre più. È necessario, però, che

F. SARTORELLI — CIPRESSI.

lo Stefani abbia maggior cura nella scelta degli artisti da presentare al pubblico dell'America del Sud, se vuole ottenere davvero buoni risultati dalla tentata sua opera di riabilitazione: nei cataloghi, infatti, delle due prime mostre collettive non soltanto trovo vari artisti meno che mediocri e trovo ingiustamente esclusi, eccezion fatta per uno o due, tutti gli artisti di Roma, del Napoletano e della Sicilia, ma, ciò che è assai più grave, cerco invano parecchi dei più originali e significativi artisti che l'Italia possegga nell'ora presente, da Dalbono a Carcano, da Michetti a Mancini, da Tito a Mentessi, da Previati a Laurenti, da Bezzi a Fragiacomo, da Marius pictor a Sartorio, da Gioli a Campriani, da Morbelli a Grubicy, da Bistolfi a Trentacoste, da Troubetzkoy a Cifariello, per citare i primi nomi, che mi capitano sotto la penna.

Comprendo, del resto, le innumerevoli e grandi difficoltà che ha dovuto affrontare lo Stefani nell'effettuazione della sua impresa e non posso quindi essere troppo severo contro gli errori e le deficienze delle sue prime prove, ma spero, d'altra parte, che vorrà mettere tutta la sua buona volontà, affinchè

F. SARTORELLI — AL TRAMONTO.

esse non si ripetano in avvenire. Applaudo intanto all'eccellente idea da lui avuta di alternare le esposizioni collettive con esposizioni personali. Di queste egli finora ne ha fatte, con vivo successo, due: la prima consacrata a Giacomo Grosso e la seconda a Francesco Sartorelli.

Di quella del delicato ed abile paesista veneziano, che, avendo già in età matura rinunciato alla musica per la pittura, seppe richiamare di prim'acchito su di sè l'attenzione del pubblico e della critica, coi due quadri di così pregevole originalità, esposti l'uno, *Tra le alpi venete*, a Torino nel 1896 e l'altro, *Visione del lago*, a Venezia nel 1899, ho qui il catalogo da cui sono ricavate le tre incisioni, riprodotte qui accanto. Esso non conta meno di ottanta fra quadri e bozzetti, che mostrano sotto i più vari e gradevoli aspetti la seducente sua personalità di sapiente evocatore

F. SARTORELLI — CASE DI PESCATORI.

della montagna e della pianura, del mare e dei laghi, velati dalle nebbie mattutine od incendiati dal tramonto.

CONCORSI PER AFFISSI ARTISTICI E PER EX-LIBRIS.

Un comitato di artisti ed amatori d'arte, di cui è segretario Alessandro Stella, si è riunito a Venezia col lodevole proposito di promuovere lo sviluppo in Italia dei cartelloni illustrati e delle marche di possesso del libro, mercè una serie di concorsi nazionali che si bandiranno fra poco in seguito ad un largo appello ad industriali, commercianti e buongustai d'arte. I bozzetti che a tali concorsi verranno presentati saranno mostrati al pubblico in una particolare esposizione da farsi a Venezia nel dicembre 1904.

Pure giudicando che i termini di tempo siano troppo brevi e che sarebbe più opportuno, per la maggiore pubblicità che ne avrebbe, rinviare la progettata mostra al venturo maggio, quando avrà già aperte le sue porte la sesta esposizione internazionale della città di Venezia, io non posso che applaudire all' iniziativa del comitato veneziano ed augurare che ottenga tale vivo successo da indurlo a fare il medesimo esperimento a pro' di altre piccole e leggiadre forme di stampe decorative quali, ad esempio, sono quelle già tanto in uso in Francia nel Settecento, per commemorare matrimoni o battesimi, per invitare a pranzi o feste da ballo, per annunciare concerti, recite, aperture di nuovi magazzini o cambiamenti d'alloggio.

IL MANIFESTO DELL' ESPOSIZIONE DI VENEZIA.

Nel fascicolo antecedente a questo io scrivevo: « Non devesi dimenticare che si può essere un « ottimo pittore di cavalletto e non sapere punto « ideare od eseguire un cartellone, un frontespizio « od una vignetta ».

Non avrei mai immaginato, però, che le mie parole dovessero avere, a distanza di pochi giorni, una conferma oltremodo evidente e persuasiva nel manifesto illustrato annunciante la sesta esposizione

E. TITO — MANIFESTO PER LA VI ESPOSIZIONE INTERNAZIONALE D'ARTE A VENEZIA.

internazionale della città di Venezia.

Il doverlo accertare mi rincresce molto, perchè del Comitato ordinatore delle mostre veneziane, che tanto bene ha già fatto e tanto altro potrà farne, educando, a poco per volta, il gusto del nostro pubblico ed infondendo un vivificante lievito emulativo nei nostri artisti, io sono estimatore convinto e della prima ora, ma, se me ne astenessi, mi parrebbe di venire meno ad un dovere di onestà estetica.

Dirò dunque, con la mia abituale schiettezza, che, a parer mio, Ettore Tito, il quale è senza dubbio uno dei pittori italiani dell'ora attuale meglio dotati e più genialmente seducenti, si è addimostrato inadatto ad ideare ed eseguire un manifesto illustrato. Se la figura di giovane popolana veneziana, la quale con la mano destra protende un rametto

d'alloro verso la città della laguna, che si profila in lontananza, è, nella sua superficiale piacevolezza, d'una invenzione affatto inopportuna per una mostra d'arte ed oltremodo banale, la fattura complessiva del cartellone appare, nella mancanza d'elementi ornamentali, che colleghino in qualche modo la figurazione centrale alla scritta elzeviriana, del tutto priva dell'indispensabile carattere decorativo.

Ma perchè mai il Comitato non si è rivolto, ancora una volta, ad Augusto Sezanne, i cui cartelloncini per le mostre precedenti erano di una grazia decorativa così sobria, così signorile e così efficacemente caratteristica ?

Non mancherà di sicuro chi troverà superflua o per lo meno eccessiva una severa valutazione d'ordine estetico intorno ad un manifesto illustrato, proprio come se si trattasse di un quadro, ed avrà torto, giacchè un manifesto può ed in alcuni casi, come nel presente, *deve* essere una nobile e delicata opera d'arte.

V. P.

NECROLOGIO.

Henri Fantin-Latour. — La morte di questo delicato e sapiente pittore e litografo, avvenuta quasi improvvisamente, qualche giorno fa, nella sua villa di Buré, dove da alcuni anni si era ritirato in compagnia della moglie e della cognata, rappresenta un grave lutto per l'arte francese.

H. FANTIN-LATOUR — AUTORITRATTO — DISEGNO.

Nato a Grenoble il 14 gennaio 1839, il Fantin-Latour apprese i primi elementi dell'arte sua dal padre, che nella pittura di genere religioso si era creata una certa notorietà. Recatosi poi a Parigi, vi completò i suoi studi sotto la direzione di Lecoq de Boisboudran e poi del Couture, l'autore acclamatissimo dei famosi *Romains de la décadence*, e vi conobbe Delacroix, Ingres, Corot, Courbet e Millet.

Nel 1861 egli debuttò al *Salon* parigino con un'opera di magistrale efficacia, la quale, col tempo, doveva al valore artistico aggiungere un documentario valore storico: *L'atelier de Manet aux Bati-*

gnolles, che conteneva, oltre quello di Manet, i ritratti di Zola, di Monet, di Renoir, di Bazile, che, come il Regnault, morì nella guerra franco-prussiana, mentre dava le più vive speranze di una gloriosa carriera artistica, e di alcuni altri pittori e critici d'arte. La bella tela non ottenne il successo che meritava e fu venduta, di lì a qualche mese, in Inghilterra, donde ritornava in Francia, soltanto alcuni anni fa, per prendere un posto d'onore nel Museo del Lussemburgo.

Due altri ritratti di carattere dirò così collettivo, che il Fantin-Latour eseguì durante il primo periodo della sua carriera artistica e che appaiono davvero mirabili per serrata vigoria di disegno, per gradevole pastosità cromatica ed in ispecie per efficacia di evocazione del vero, nella naturalezza delle pose e nell'espressione delle fisonomie, sono quelli intitolati *Autour du piano* e *Coin de table*, nel primo dei quali scorgonsi aggruppati i noti musicisti francesi Vincent d'Indy, Chabrier e Benoît, mentre nel secondo, accanto a Paul Verlaine, a Valade, a D'Hervilly e ad altri poeti parnassiani, appare l'imagine caratteristica d'*enfant-terrible* di Arthur Rimbaud.

La vera consacrazione del suo raro e possente ingegno pittorico il Fantin-Latour non la doveva ottenere in Francia, dove egli fu preso in considerazione assai tardi e dove un piccolo e squisito quadro, *Féerie*, ammiratissimo per la sua delicata vaporosità di visione fantastica nell'esposizione centennale della pittura francese del 1900, vi era rifiutato dalla retrograda giurìa del *Salon* del 1863, ma in Inghilterra, dove egli visse parecchi anni e divenne intimo amico del Whistler.

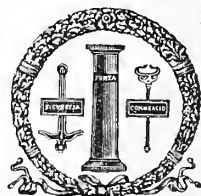
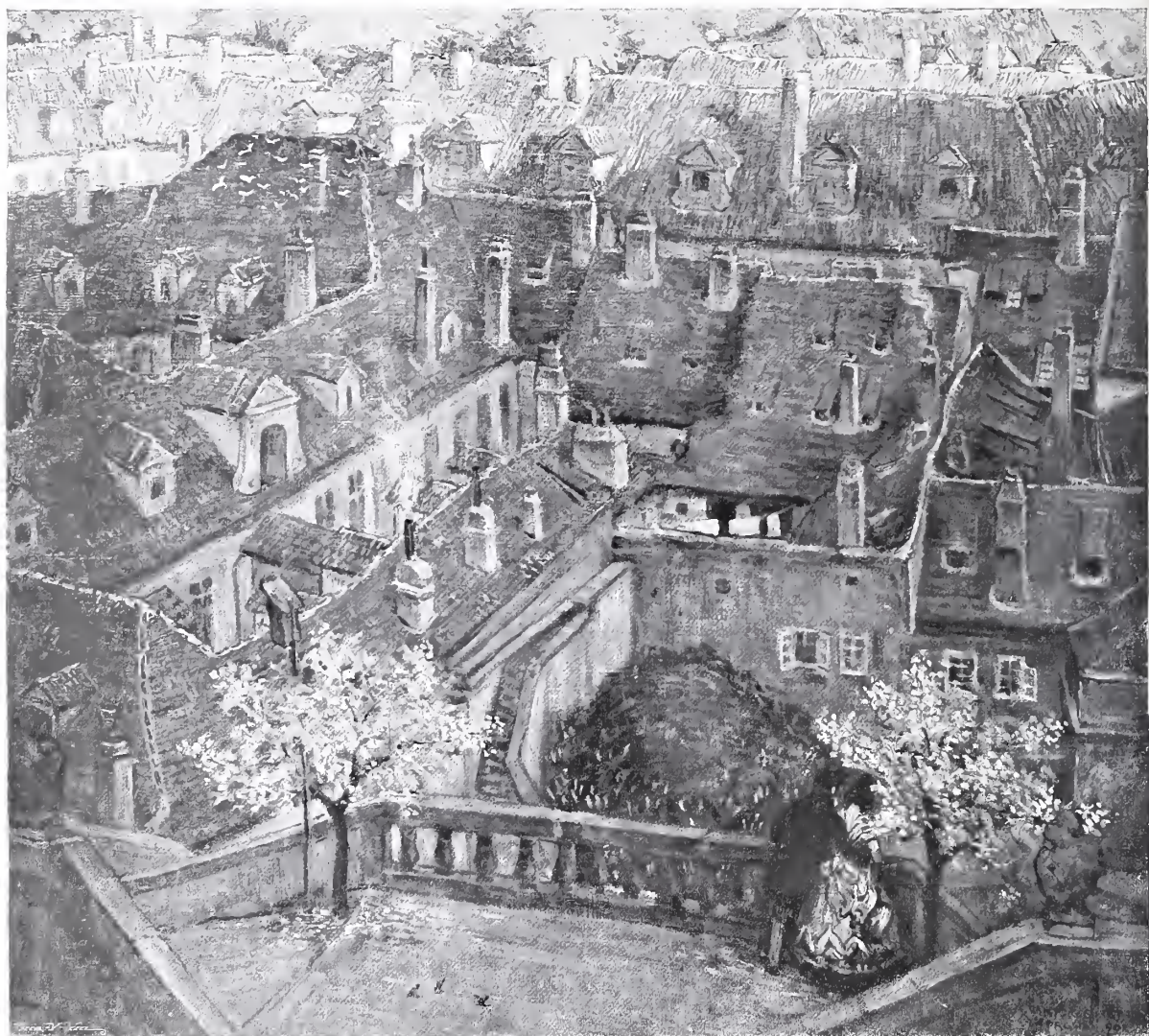
Oltre che nel ritratto e nelle allegoriche e fantasiose visioni, che lo mostrarono atto, come così di rado accade, a sapersi fare ispirare del pari dalla realtà e dal sogno, Fantin-Latour eccelse nel dipingere i fiori, che ritraeva sulla tela con grazia difficilmente superabile. Ma, a completare la sua tanto tipica e seducente personalità artistica, bisogna accennare altresì alla numerosa collezione, oltremodo originale per ispirazione e per fattura, delle litografie, in cui si è proposto e vi è riuscito stupendamente a fissare, con una raffinata trasposizione di arte, nei contrasti del bianco e nero sulla carta, le vaghe sensazioni che nel suo animo di entusiasta melomane suscitavano le suggestive composizioni di Schumann, di Wagner, di Brahms o di Berlioz. V. P.

Paolo Kruger. — Sino dagli inizi di questa nostra rivista, tra le illustrazioni di una monografia sul Transvaal e le sue miniere d'oro, comprendemmo un ritratto di questo illustre capo dei boeri, morto il 14 dello scorso luglio, a Clarens, e che allora trovavasi al potere ed in grande auge.[1]

La pertinacia con la quale le repubbliche del Transvaal e dell'Orange si ostinarono nel ricusare agli *uitlanders*, ossia agli stranieri già da tempo immigrati e stabiliti in quei territori, i diritti elettorali e, quindi, una parte nel governo del paese, fu quella che, dopo lunghi ed inutili negoziati per venirne ad una intesa, determinò la guerra mossa loro dalla Granbrettagna, guerra memoranda, durata oltre due anni, nella quale i boeri spiegarono il massimo valore, in una accanita resistenza che, dapprincipio, inflisse gravissime perdite all'esercito invasore e lo mise al più duro cimento, ma che, di fronte agli sforzi supremi ed ai sacrifici serenamente sostenuti dal popolo inglese, si risolse, alla fine, in una loro disfatta, che li costrinse a capitolare e piegarsi alla sovranità britannica.

Paolo Kruger, nato nella Colonia del Capo nel 1825, il quale, d'acuto ingegno ed intrepido qual era, dopo aver preso parte, al Natal, nell'Orange e nel Transvaal, al grande *trek* dei suoi compaesani ed essersi straordinariamente distinto, come generale, contro le tribù indigene e, nella precedente guerra, contro gli inglesi, venne nominato presidente nel 1883; fu quello che più diede segno di una tale pertinacia e concorse alla resistenza ad oltranza, per cui, nel 1898, vedendo le sorti del suo paese volgere alla peggio e prima che i suoi compatrioti si arrendessero, si decise ad esulare, cercando, inascoltato, l'aiuto delle altre potenze europee.

Fibra d'acciaio, che preferì spezzarsi a piegarsi, Paolo Kruger accarezzò sempre la speranza che la sua patria potesse risorgere ed emanciparsi: sogno che, se sostenne la dolorosa sua vita di esule, deve averne amareggiato gli estremi momenti, col sopraggiungere della morte, senza si fosse avverato.

[1] V. *Emporium*, Vol. III, pag. 105.

VICTOR STRETTI — LA « MALA STRANA » A PRAGA.

EMPORIUM

VOL. XX. OTTOBRE 1904 N. 118.

ARTISTI CONTEMPORANEI: VICTOR STRETTI.

SE l' Hofbauer, di cui ho parlato ai lettori dell'*Emporium* due mesi fa, tende, anzitutto, a consolidare il proprio pensiero, la propria anima, il proprio gusto in opere di formato ristretto, ma sintetiche e spinte sino ad un ultimo grado di perfezione; se si risente l'impressione, davanti a lui, d'una vita tutta interiore e, davanti all'opera sua, d'una fiala di cristallo contenente alcune gocce d'un profumo ammirabilmente filtrato, il secondo artista czeco, di cui sto per occuparmi, sembra, invece, rallegrarsi ed essere felice della propria esteriorità e di saper significare le cose estrinseche come un bel vivaio di dalie, lieto delle proprie corolle dai colori violenti e dello sciame di farfalle, rivali de' suoi fiori, che gli volano intorno. Victor Stretti si svolge, disinvolto e sano, così nella vita come nell'arte, senza martellarsi la testa e tormentarsi il cuore, in causa dell'ideale. Egli va e viene, incuriosito d'ogni cosa, invaghito di tutto ciò che brilla, attillato e calmo, amante più di un bell'abito che di una bella copertina di libro, non tanto di alcuni fiori quanto d'una cravatta, e più del visino d'una giovinetta che della migliore tra le sue acqueforti. In lui ha persistito un fondo di natura italiana sotto l'innesto slavo, fondo il quale contrasta col panteismo filosofico che remote semi-origini tedesche hanno commisto allo slavismo del suo compatriota: Stretti rappresenta un piacevole incontro che si faccia per la via o in un salotto; Hofbauer, invece, quello di un'anima con la quale avere lungo commercio nei ritiri studiosi o ne' boschi silenti. Il paganesimo mondano dell'uno è agli antipodi dalla religiosità naturalista e ideale dell'altro. Quanto l'opera di questi è fine, peregrina, concentrata, quasi riservata e anche tenera, altrettanto quella del primo è disinvolta, facile, sovrabbondante e brillante; quella di Hofbauer consola le anime elette, quella di Stretti, per contro, gitta polvere d'oro negli occhi de' felici che volteggiano nel vor-

VICTOR STRETTI.

tice degli anni beati, nel carnevale de' frivoli interessi.

Nondimeno, egli è un giovine serio — professore attualmente a sua volta — e che sa fare varie cose assai bene.

Egli è nato in piena campagna czeca a Plasy cipe Riccardo di Metternich e il dottor Stretti, padre di Vittorio, n'è il medico. Sono sette anni dacchè la sua famiglia è andata a stabilirsi a Praga. Le attitudini di lui pel disegno si sono subito rivelate.

Ho accennato alla sua origine italiana. Suo

VICTOR STRETTI — CREPUSCOLO.

presso Pilsen, nel 1878. Plasy è un antico convento soppresso, una costruzione di Dinzenhofer, il grande architetto barocco di Praga, avente dei soffitti dipinti, delle grosse muraglie, delle camere a intarsi e vaste finestre a piccoli vetri, aperte sopra sfondi verdi e biondi, campi, prati, foreste, sotto quel cielo boemo, generalmente velato, argenteo o grigio, che, a lungo andare, tanto innamora. Quel vecchio edificio è di proprietà del prin-

nonno, infatti, era nato nel 1779 a Forno (Pallanza) nella diocesi di Novara, come lo afferma un atto in latino, rilasciatogli al momento della sua partenza per Praga il 27 ottobre 1802. L'ottimo parroco, che firmò quell'atto, lo dichiara uomo libero, di buona fama ed emigrante nel fine di esercitare il suo commercio. A Praga, egli sposò la figlia del proprio principale, altro italiano, certo Peretti. Poscia, indubbiamente, questo sangue ita-

liano si slavizzò: fortunata miscela, la quale produsse, prima, un medico illustre, quindi questo brillantissimo artista, nella cui opera sarebbe curioso, ma un po' puerile e, d'altronde, troppo facile e gratuito, il ricercare ciò che è italiano, come, ad esempio, il leggiadro pastello di giovine donna, tutta cianciafruscole e frastagli, appoggiata de' gomiti a una poltrona impagliata ricoperta da un tappeto turco, o, particolarmente, specie pel colorito, il quadro nel quale un'altra giovine contempla una città rossa illuminata dal sole; e ciò che è slavo, come la stampa a vernice molle d'una bimbetta in piedi nella sua prima veste a campana, aggranchita come una pupattola, o i suoi schizzi di ebrei della Galizia.

La vita del giovanotto a Praga è quale sarebbe dovunque altrove: borghese, studiosa, con scappate mondane. Dopo la scuola regia, la scuola d'arte decorativa sotto Zenisek. Poi viene Monaco, l'Accademia, nella classe di Carlo Marr, e la scuola di incisione sotto Peter Halm. Poi un anno di servizio militare a Praga e, per di più, una ripresa di studi a Monaco. Vita brillante ed investigatrice che si assimila tutte le scuole e tutti i modi di fare, per trarne una individualità sfolgorante e varia. Come giovine ufficiale, vede le scuole militari della Polonia austriaca, a Lwow (Leopoli); come giovine pittore, passa sette mesi a Parigi. Poi ritorna a Praga, dove ottiene i suoi primi successi: gli acquisti di cose sue dai musei e i gabinetti di stampe. Finalmente, viene il suo recentissimo viaggio in Italia.

VICTOR STRETTI — NELLA NEVE (DISEGNO).

Se dovessi caratterizzare l'opera sua con una sola parola, quella di *curiosità* mi correrebbe subito al

labbro. Spirito curioso di tutto ciò che si può manifestare in opere curiose. Si potrebbe temere che egli peccasse di superficialità, se certe sue cose non stessero là a rassicurarci del contrario: il ritratto di suo padre ad acquaforte ed acquatinta, che qui riproduciamo, il quale ha qualcosa della fattura e della penetrazione psicologica d'un Lenbach, o il ritratto di profilo d'un personaggio di Monaco d'una strana acutezza d'espressione e d'una sì ostinata fissità dello sguardo, che potrebbe portare per sottotitolo: *L'idea fissa.* Curiosità di tutti i processi: questa *Idea fissa* è una punta a secco eseguita direttamente su la lastra, in un'ora, senz' alcun disegno preparatorio. Ed ecco delle acquetinte di capanne slovacche e delle vernici-molli di vaporosi boschetti notturni su la riva d'un braccio dell' Isar nel giardino inglese di Monaco, o il già citato ritratto della piccola Zdenicka. Ed ecco delle belle lito-

VICTOR STRETTI — PASTELLO.

grafie: una giovine in costume olandese in una rilucente cucina. E troveremo ancora dei disegni acquarellati, le antiche case di Giesing al lume di luna di maggio, e de' pastelli e dei dipinti ad olio ed a tempera. Non solamente Stretti ha tutto tentato, ma anche tutto combinato insieme. In codesta curiosità indaginosa egli ha qualche rapporto con Emilio Orlik, pure di Praga, e obbedisce allo

stesso bisogno di mescolare tutte le tecniche con quella insistenza che finisce per creare una maniera speciale. Stretti, infatti, non possiede soltanto una personalità, il che è necessario, ma si è creata anche una maniera tutta sua, il che dà origine al maggior rimprovero che io gli muovo. Ho soventi davanti a me l'ammasso di carte coperte di note, su le quali egli getta gli schizzi con un'abbondanza della bravura, degl' impeti e degli andamenti vittoriosi; ma, per contro, mancano l' intimità e il mistero. Nullameno, bisogna fare una sola eccezione: quel chiarore di luna su le case di Praga che si specchiano nella Vltava, in cui passa un soffio di armonia alla Smetana. Là, una tonalità d'ardesia domina tutta la tela, un ambiente dolce e vaporoso circonda il fiume e la città. Invece, certi

VICTOR STRETTI — RITRATTO (DISEGNO).

e una disinvoltura di uomo inebbriato dalle apparenze, di una specie di giornalismo artistico. Ed io, inquieto, ritorno di continuo ad alcuni di quei foglietti, per convincermi che in essi non vi sia soltanto dello *chic*, uno *chic* talora sorprendente, ma anche un carattere con le sue nervosità e le sue energie, il suo accento e le sue indolenze.

Ciò che specialmente vi manca è la musica, la musica come noi la intendiamo al settentrione delle Alpi: sinfonica innanzi tutto. C'è dello spirito e lembi della vecchia Praga, veduti nel rigoglio primaverile degli ippocastani in fiore, in mezzo ai loro tetti rossi infuocati dal sole, dall' alto di signorili terrazze, dove passeggia una signora in veste verde, in acconciatura, scolacciatura e crinolino del secondo impero, risuonano come una barcarola napoletana, una cavatina di Rossini, od anche l' intermezzo di *Cavalleria rusticana*. E pure quelle vecchie muraglie, nello sgretolarsi, nodrivano le colombe e i piccioni ispiratori di Dvorak. Non è che

VICTOR STRETTI — IN MORAVIA (Vernice molle).

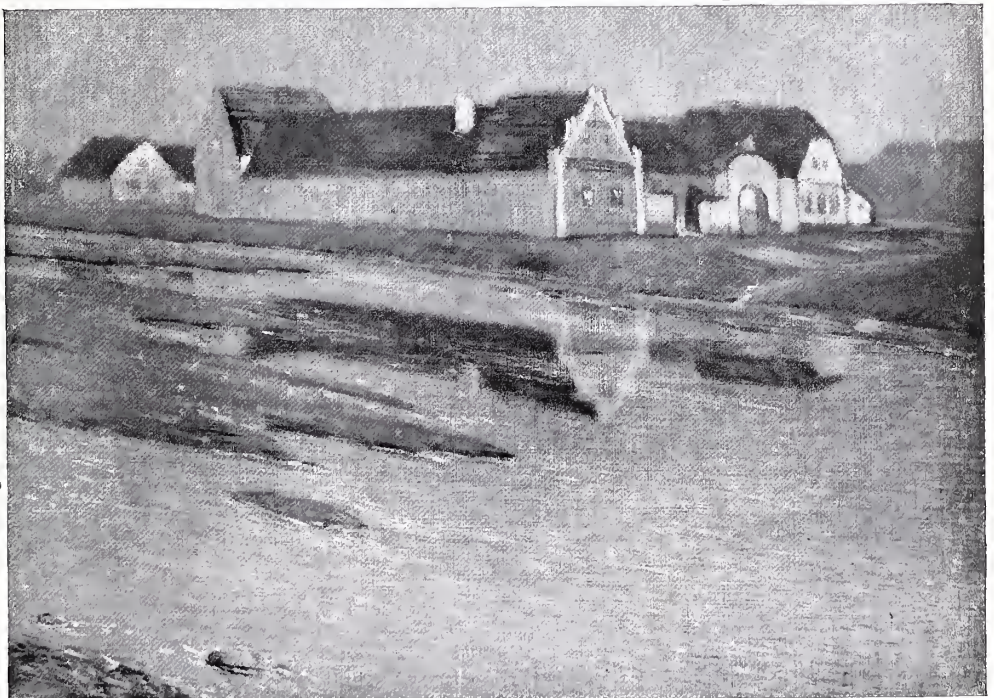
VICTOR STRETTI — CAPANNA SLOVACCA (Acquaforte in due toni).

VICTOR STRETTI:

GIESING.

VICTOR STRETTI:

UN' AZIENDA

RURALE CZECA.

io neghi il merito di queste opere pepate e vinose; tuttavia il loro spiccato sapore di salsa piccante mi sorprende talvolta. Un altro modo di vedere Praga s' impone, Praga, città nera, città tragica, città crudele, della quale Hofbauer ha dato una sintesi sì completa nei tre toni grigi del suo legno invernale. Ma è già molto il vedere quella Praga dove vivono tanti artisti che non sognano nemmanco che Praga ci sia.

VICTOR STRETTI — NOTTURNO A PARIGI.

E sta in ciò appunto il primo, il grande merito di Stretti, quello, cioè, che almeno egli dipinge Praga. Praga, persino nella sua atmosfera fumosa e triste, nella malinconia delle sue giornate anche piene di sole, come nell'apparenza di meditazione ostile delle sue brutte ore, ha sempre un aspetto speciale. Gli specialisti, i quali, della pittura brulicante e animata delle vie e delle banchine, dei quartieri in demolizione, degli *squares* e delle stazioni, si fanno una virtuosità quasi acrobatica, nulla hanno a spartire con questa città austera, irregolare e sconquassata, piena di magnificenze che si possono dire postume: postume alla loro gloria di un tempo. Qui, io non vorrei nè la soverchia vivacità di colori del Raffaelli, nè le iridescenze senza gradazioni di Claudio Monet. Oh, perchè qui non ha soggiornato il Whistler! Nè Parigi nè Londra offrono incanti più misteriosi, crepuscoli più mesti, nebbie altrettanto sorde e fioccose, brume altrettanto fantastiche e, specialmente, delle unità di grigia armonia meglio vellutate. Nessuno vede ciò, o almeno nessuno può vederlo. Altrettanto accade degli ornamenti monumentali. Stretti e una donna di talento, la signorina Zdenka Braunerova, formano soli eccezione; ma se la signorina Braunerova si compiace delle anguste viuzze e de' sontuosi ed abbandonati giardini della Mala Strana in rovina; Stretti predilige, al contrario, i quartieri moderni, dove ferve la vita operaia e riempie i marciapiedi e i cantieri d'un movimento di formicaio. A quanto sembra, egli ha portato con sè da Parigi il gusto goncourtista delle macerie impiastricciate di manifesti mezzo stracciati, dei rovinacci rossi e gialli, de' civici sventramenti che mettono allo scoperto le tappezzerie e le pitture delle camere disfatte, delle zane di merciaiuoli foranei piene di bambole o di zuccherini multicolori, de' cortili ingombri di carri e di trombe idrauliche e delle tettoie; ed egli rende tutto ciò con de' rapidi processi che hanno la febbre acida e le dissonanze indigeste della vita moderna. Cotesto non è ancora la vera Praga, in quanto Praga sia una città unica al mondo; ma almeno esso ne rappresenta gli approcci, la mania del demolire, il bisogno di rinnovamento, i guasti del suburbio, la ruggine, se vuolsi, di tutta quella chincaglieria storica, ma una ruggine, per sè, già tanto pittoresca! E poi, seppur questi sono i segni generali che distinguono le pagine praghensi dello Stretti, vi sono anche delle fortunate eccezioni,

come tutto ciò che qui riproduciamo, comprendente almeno tre tavole rappresentanti la vera, l'autentica Praga, altera e triste, cupa e di color rancio, scelta e vista com'era necessario, acciocchè mai si possa dire che tutto ciò è stato preso e portato via da un' altra città.

C' è, innanzi tutto, quel crepuscolo su la Vltava, tutto giallo così nel cielo come nell'acqua, sopra e sotto l'interposizione di Sitkovske Mlyny, con la base della sua torre quadrata, con la sua palizzata di fittoni inclinati, il suo sbarramento e, in fondo, la regale profilatura di San Vito e del Hradschin. I lunghi battelli carichi di terriccio e di ghiaia, il legname fluitato e un carro a due cavalli, i passatoi di tavole che conducono dalla riva ai battelli, il riflesso della schiena di muro strozzata e poi allargantesi della vecchia torre, mettono un'animazione di giornata agli sgoccioli, di crepuscolo tardo ad assopirsi, lungo quella ripa scabbiosa, che domani avrà cessato d'esistere, perchè vi si prolungherà la banchina, e su quel tranquillo bacino, in cui l'acque torbide del fiume depositano un po' della loro mota campagnuola prima di andarsi nuovamente a insudiciare, a pochi nodi più in basso, nelle fogne della grande città fumosa. E quale strano colorito! Ecco il solo dipinto di Stretti nel quale io sento qualche cosa di analogo a certi effetti orchestrali del maestro nazionale Dvorak, e dove il giovine artista ha trovato l'occasione propizia per uno de' suoi trionfi. Tornerebbe ameno un confronto fra questo quadretto e lo stesso motivo trattato in azzurro, rosa e grigio da Milos Jirànek, ossia: da chi è totalmente slavo e che non avrebbe mai tollerato un simile giallo verdastro tra la gomma gotta e l'oricella.

Ed ecco un po' di vecchia Praga della Mala Strana, quale occorrerebbe per illustrare l'opera di Neruda, il novellista czeco per eccellenza. In essa, figura la casa dello stesso Neruda, con la sua lastra di bronzo tra le due finestre (la seconda a partire dalla destra). Non si riconoscono, forse, per bastevolmente austriaci quei frontoni che, nel XVII e XVIII secolo, si è creduto di rendere classici e che abbracciano tuttora i contorni de' frontoni medioevali? State certi che, dietro queste facciate, sordide, ma non scevre di una certa grandezza, ringiovanite tre secoli fa, troverete intatta la costruzione dei tempi di Waclaw IV

VICTOR STRETTI — RIVA DELLA SENNA.

VICTOR STRETTI — VECCHIE DELLA « MALA STRANA ».

E, come saggio di Praga moderna e suburbana, delle agglomerazioni eccentriche, Letna, Lieben, Vysacan, ecc., collegate alla metropoli da mezze ore di linee tramviarie; ecco, tra la neve e la nebbia della notte cadente, quel quartiere di case nuove per proletari, isolate e come maledette, nelle terre incolte, solcate da sentieri e ruscelli, e picchiettate da pali telegrafici. Tutta la cotidiana tragicità della vita operaia senza gioie, della vergognosa laidezza della vita moderna nei dintorni delle grandi città industriali, poichè la vecchia Praga regale è omai tutta irretita d'industrie, ha trovato là non la sua sintesi, perchè Stretti non sa sintetizzare, ma uno de' suoi più tipici aspetti.

Alla vigilia di una di quelle ridicole esposizioni, nelle quali una giurìa esclusivista e meschina obbedisce ora ad una moda ed ora ad un'altra e, momentaneamente, cerca anzitutto non di accogliere i migliori lavori, ma di formare una bella sala, ossia: di esporre in qualche guisa la sala, per ciò che sia della sua decorazione ornata di appropriate pitture, e non della buona pittura in una decorazione appropriata, una autorità onnipossente tra gli amministratori del museo imperiale di Praga apparve su la soglia nella sala delle operazioni della giurìa e chiese ai servitori che trasportavano i quadri: « Olà! Cos'è che portate via? È rifiutato, forse? » — « Sì! » — « Ebbene: recatelo direttamente al museo ». Il professore Hynaïs ha delle opere assai pregevoli al proprio attivo, ma non diede mai a' suoi allievi una miglior lezione di larghezza di spirito e di alta comprensione artistica. Il quadro che si portava via con dispiacere e che venne recato trionfalmente al Rudolfinum era appunto quel canto di circonvallazione sotto la neve.

Anche di Parigi, Victor Stretti conserva una serie

Larghe e tozze, o sottili e slanciate, come si stringono l'una presso l'altra, a maniera di vecchie beghine dallo sciallo grigio, lungo la rampa, per la quale salgono i carri campestri ravvolti nei loro bianchi copertoni, e la carretta tirata da un cane, macchiette assolutamente caratteristiche di Praga! E chi ne vedesse, di tra la nebbia, il colore di viscidezza e di vecchiume, con la falsa nota delle insegne stridenti, l'uniformità di quel grigio grasso e fuligginoso che si stende dal cielo al selciato, indurito e divenuto crostoso su i muri cadenti e fuori d'uso; quanto comprenderebbe meglio il fascino di provincialismo, spoglio di bonomia, ma non di pretenziosità nobiliari, dei più poveri quartieri della Mala Strana, rimpinzata di palazzi, caserme e conventi, quasi cementati tra loro, in guisa da formare una specie di pietra puddinga, per via di catapecchie, le une accoccolate come vecchierelle dalla tremula voce, l'altre erette con l'espressione di collera aggressiva d'una perpetua, alla quale siasi mancato di rispetto e che finisce i suoi giorni tra il pancotto e l'acrimonia.

di studi interessanti, scelti un poco nello stesso genere di soggetti da lui prediletti a Praga: pesanti e panciuti barconi ormeggiati agli scali, o in riposo sotto ai ponti; case in demolizione; macerie e calcinacci in muri di cinta tatuati da un'affissione a colori violenti, in contrasto tra loro; effetti diurni e notturni in codesti scenari di pietra, nei quali la vita assume apparenze artificiali come in teatro; vivaci chiarori di porte vetrate e di mostre di bottega, contro i quali i profili affrettati dei passanti sembrano ombre cinesi; chiazze luminose di fanali da *fiacre* nell'acqua nera che ondeggia contro i sassi; battelli a vapore illuminati che scivolano tra le tenebre dense ed umide degli scali e delle arcate dei ponti. E simili pezzi, sempre di ardita fattura e viva per sè stessa, tale, cioè, che, ad ogni nostro passo, essa ci si presenta dallo sportello di una vettura, dai cristalli d'un omnibus, dall'imposta d'uno stambugio di portinaio, dalla prima finestra che ci si affaccia ovunque entriamo. Dinanzi ai lavori di Stretti ho avuto spesso la impressione d'un signore che passeggiasse attraverso la vita, con in mano uno specchio nel quale le immagini si immobilizzassero a piacer suo.

Per buona sorte il suo specchio magico non ha passeggiato soltanto per le città. Ed ecco la pace remota e monotona delle campagne boeme e slovacche: tra fusti di enormi betulle dai tronchi lucidi come dorsi macchiettati di bestie mostruose e viscide, di boa eretti, splende la finestra d'una *chalupka*, d'una capanna slovacca isolata tra i boschi, bianca e bassa sotto il suo tetto di stoppia. È un'acquaforte a due colori di fattura alquanto laboriosa, ma di aspetto significantissimo: oggi Stretti s'è maggiormente impratichito nell'arte sua, ma senza estrinsecare maggiormente la suggestività del proprio soggetto. Ed ecco, su la riva di un rapido corso d'acque, traverso terreni mobili e spugnosi dalle lunghe erbe chiomate come le alghe, il gruppo di tutti i fabbricati lunghi e bassi, formati di solo pianterreno, la cui riunione costituisce un'azienda rurale sull'altipiano czeco. È un pastello dai toni crepuscolari azzurrastri, rossastri e violacei, che produce una grande e solenne impressione di benessere estivo, tutto a lunghe linee orizzontali o strascicanti con le bianche incorniciature delle facciate, delle porte e delle finestre, in contrasto con le superficie scialbate a latte di calce, o altre tinte verdi, azzurre, o giallo pallidissimo, speciale questa a tutta l'Austria, screziatura ornamentale slava, in colori, per altro, che l'Austria ha preso dall'Italia, ma diluiti dalle pioggie del suo clima d'oltr'alpe. Ed ecco il piccolo villaggio di casotti slavi, posto a cavaliere d'una scesa, metà strada metà torrente, per cui l'oche gracchiano e si risciacquano, altra acquaforte rafforzata da acquatinta. Ed ecco gruppi d'alberi e file di pioppi in misterioso conciliabolo su tragici tramonti. E così, sempre e dappertutto, viene redatto una specie di giornale di impressioni di viaggio, o di vita sedentaria, da questo artista, mobile e capriccioso con calma — la calma di un figlio di medico, che è un ottimo ufficiale — il quale non smarrisce mai la testa davanti alla molteplicità dei fenomeni della linea e del colore, ma registra, continuamente, con qualche cosa di meccanico a un tempo e di elegante, che appartiene forse più a una specie di scrittore il quale possegga un certo modo di scrivere tutto suo, che non all'artista eccezionale, infiammato e sovreccitato, mentre concepisce con la febbre addosso e che poi esegue nel raccoglimento e nella solitudine, ogni opera del quale sembra la convalescenza che segue una crisi, la guari-

VICTOR STRETTI — IL MIO STAMPATORE (SCHIZZO).

gione di una piaga viva, la cicatrizzazione di una lacerazione della carne sotto i colpi dell'entusiasmo. Nella stessa Praga, noi conosciamo un sorprendente esempio di artista dotato di un tale temperamento d'esaltazione e di sofferenza, nella persona di Milos Jirànek, che è quasi impossibile di non citare ogni tratto a proposito di Hofbauer e di Stretti.

Per quanto a ciò che risguarda le sue qualità di decoratore, Victor Stretti ha fatto le sue prove dipingere il Giappone, si fa giapponese o, piuttosto, inganna sè stesso con l' illusione di esserlo divenuto; Stretti porterà con sè da Parigi degl'interni di caffè e di sale da spettacolo, che ricordano i pittori di Montmartre, come porterà con sè da Monaco di Baviera un tanto quanto di bonomia leggendaria applicata alla vita moderna. Vede egli per la prima volta il mare? E subito una punta secca che arieggi il fare di Storm van's Gravesande.

VICTOR STRETTI — S. VITO A PRAGA SCHIZZO).

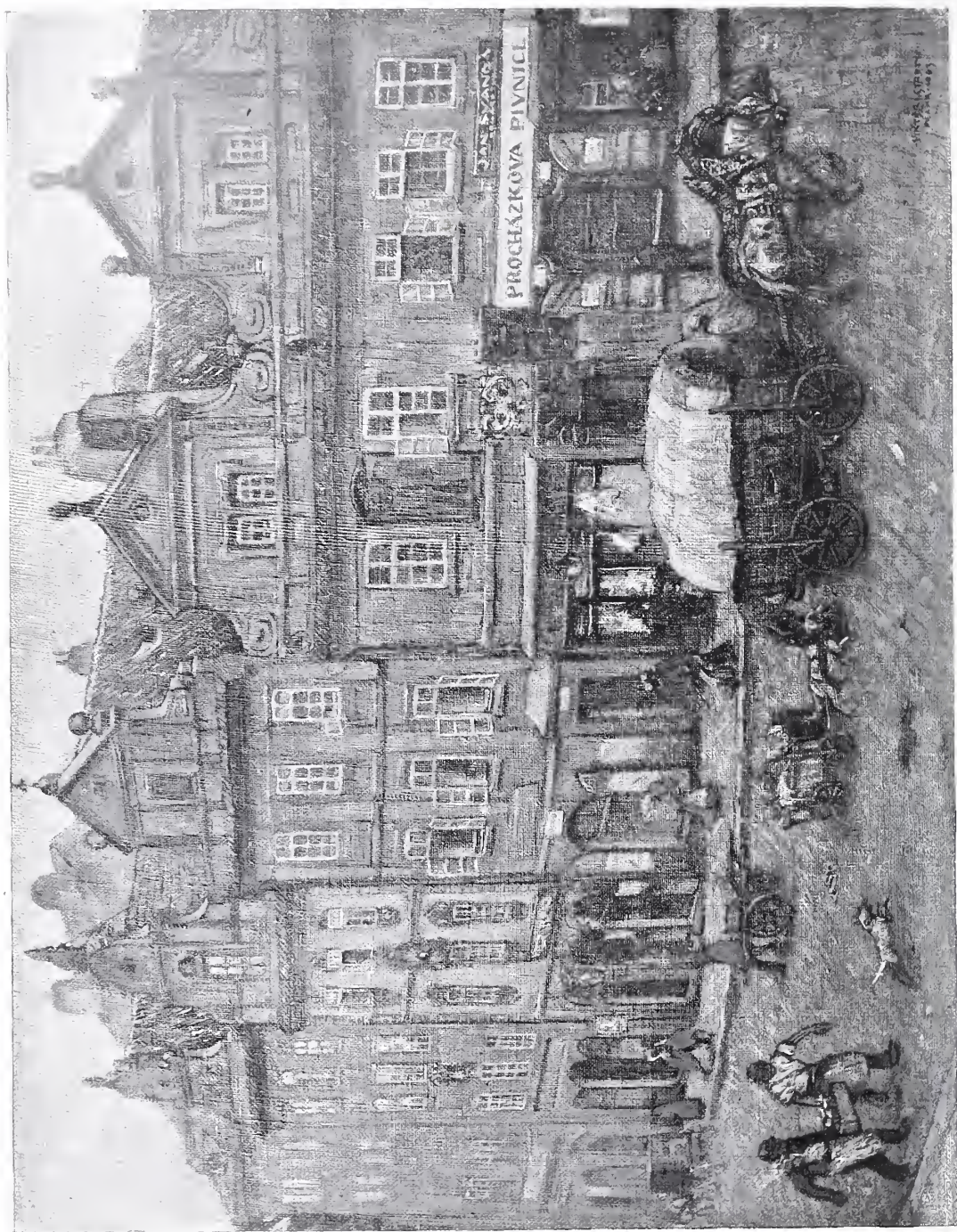
esordendo con alcuni cartelloni, sempre assai curiosi, e con alcune copertine, dello stesso carattere composito, in cui entra un po' d' influenza tedesca degli artisti della *Jugend* e un po' di partito preso esotico e sempre quel colorito nel quale il giallo ed il rosso, colori meridionali, inacetiscono passando le Alpi. Quando Stretti si trova all'estero, egli sente il bisogno di portar via, non solamente riproduzioni del paese che va esplorando, ma un corrispondente modo di trattarle e la maniera in voga nel paese stesso. È questa una malattia endemica dell'attuale generazione boema: Maiold, prima, Dedina, adesso, si sentono estremamente parigini; Orlik, per meglio E la sua migliore incisione non è, forse, la grande veduta di Nostra Signora di Parigi, con, sul davanti, lo scalo carico di bottami e, su copertoni, le mercanzie che aspettano d' essere imbarcate, o sbarcate, e non viene essa, forse, a far riscontro alle evocazioni del porto di Parigi dateci tante volte da Raffaelli e da Augusto Lepère?

Nella stessa guisa che, a Parigi, si prova la tentazione di andare diviato a Nostra Signora, a Praga si subisce quella d' andare immediatamente a San Vito, la cattedrale arcivescovile del Hradschin. Ed io non saprei mai raccomandare agli artisti di passaggio per Praga di cedere ad una

tale tentazione. Un piccolo pezzo, il solo nel quale sembra che Stretti abbia messo un po' di cuore, è quello che egli inviò da Parigi a' suoi amici, pel Natale 1901. Sotto il tradizionale augurio slavo, il piccolo ceppo natalizio dell'esule s' infiamma in tutto il silvestre suo aroma tedesco in una cameretta borghese di stile Luigi Filippo. A destra e a per lì, un po' dappertutto, con quella calma rapidità e quella pesante sicurezza di tocchi, ch'egli ha forse apprese ne' suoi rapporti con Otto Jank o dai disegnatori di Monaco. Il suo stampatore, con in mano lo strofinaccio di stamigna, fa « spiccare il tono » d'una delle sue acqueforti. Prima ch'essa sia stampata, egli ha fatto la macchietta del brav'uo-

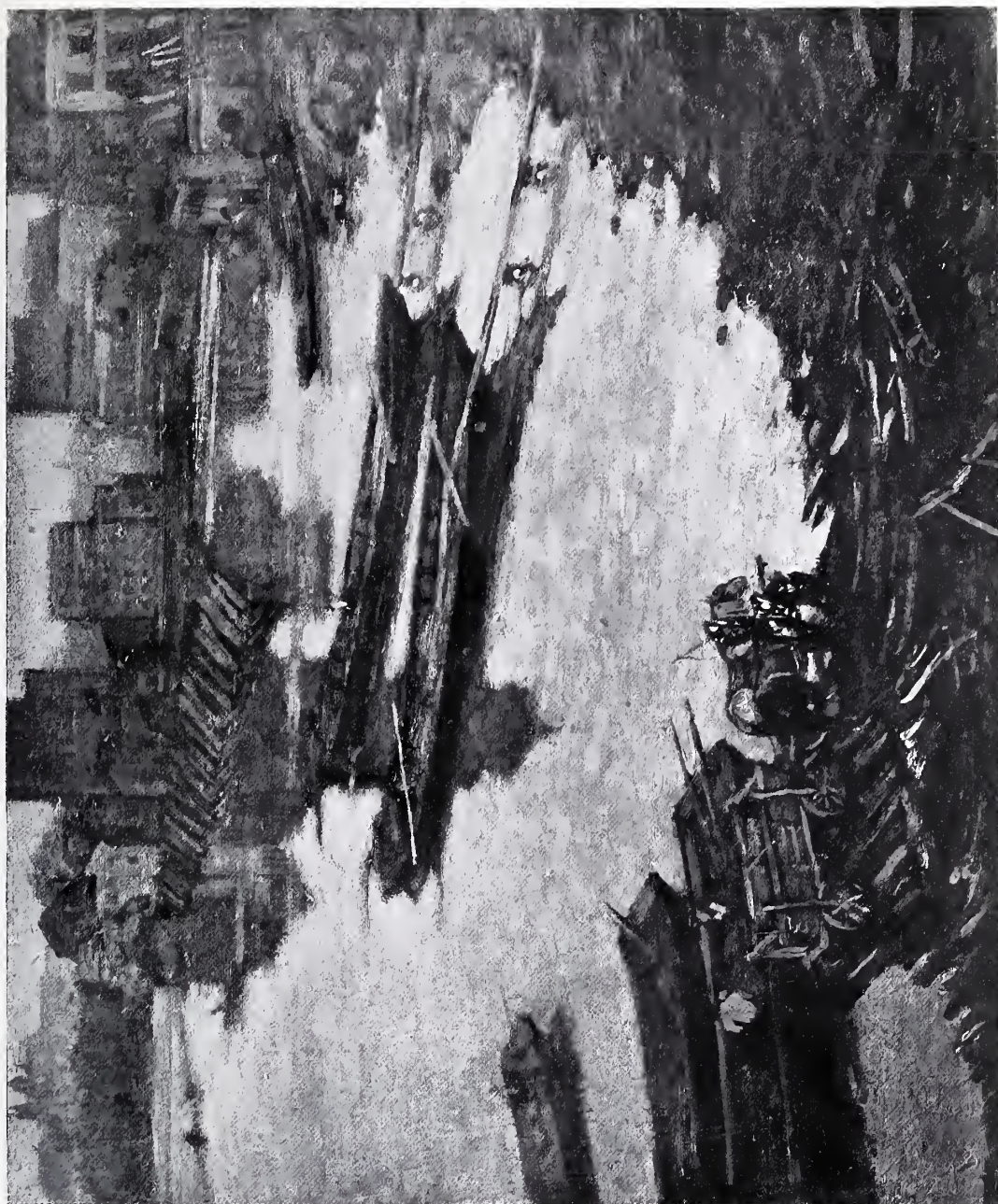
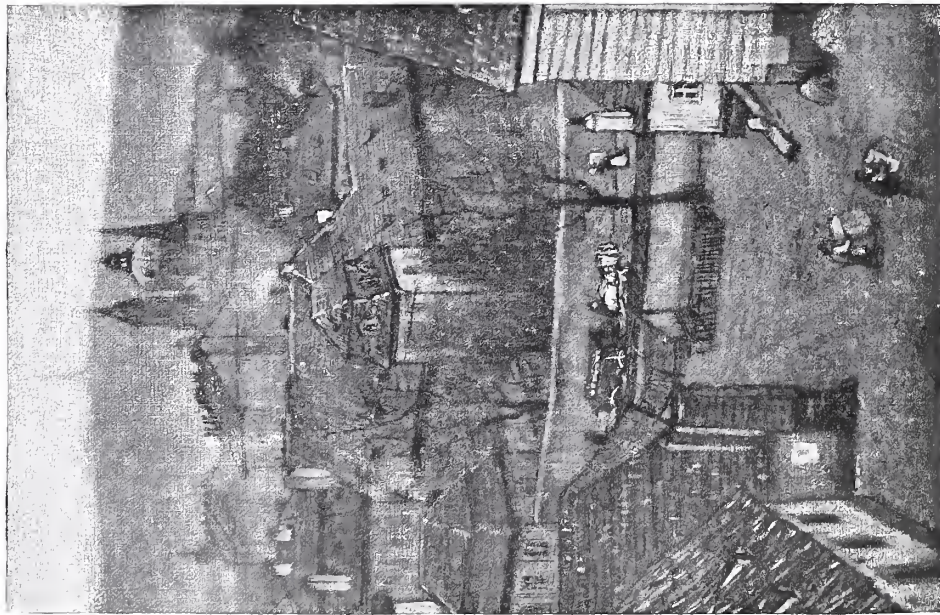
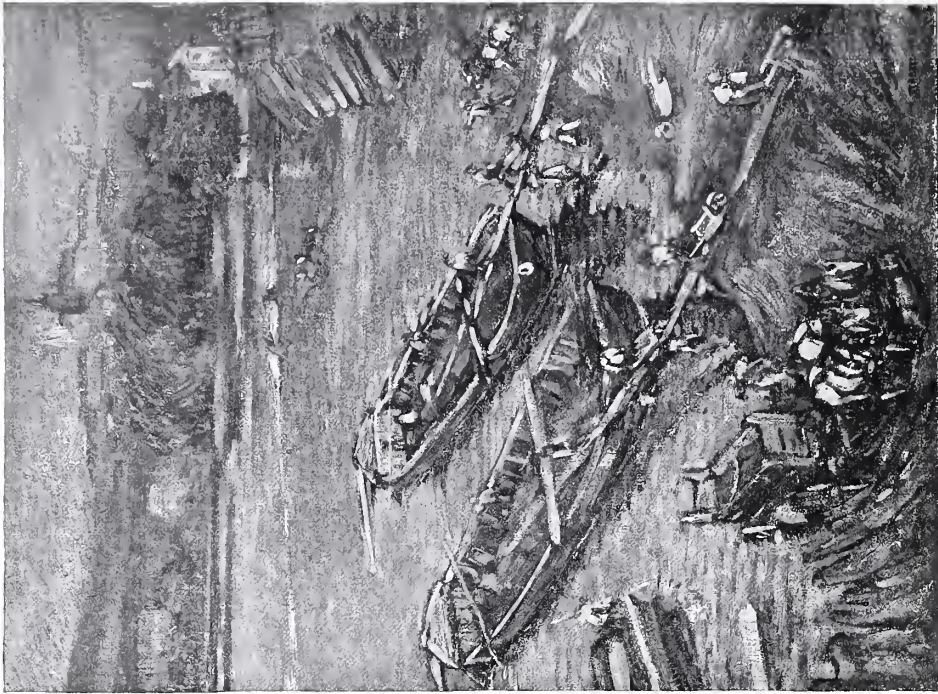
VICTOR STRETTI — PRIMA VISIONE DEL MARE (PUNTA SECCA).

sinistra formano riscontro le due cattedrali: Nostra Signora, tozza e riquadra nella sua isola; San Vito, frastagliato e incompiuto, metà gotico, metà barocco, signoreggiante la sua penisola. Sul davanti, qui la Senna, là la Vltava; con qui la fermata galleggiante d'un imbarcadero e là un pesante barcone stagnante, ciascuno su l' ombra rispettiva riflessa.

Ho serbato anche per illustrare questo articolo un saggio de' rapidi schizzi che Stretti eseguisce, lì mo con una rapidità quasi da istantanea fotografica. Viene egli a farvi visita? Mentre chiacchiera, egli tira fuori una vecchia busta da lettera o un biglietto d'invito stampato e, sulla faccia bianca, schizza la veduta che appare dalla vostra finestra. È pericoloso per una fanciulla l'assidersi su certe poltrone del suo studio. « Oh, ve ne prego, rimanete così soltanto due minuti! » e il pastello è già cominciato e tosto sarà finito. Egli è talvolta altrettanto rapido quanto il movimento che occorre

VICTOR STRETTI — LA « NERUDOVA ULICE » A PRAGA.

VICTOR STRETTI:

Ritratto di mio padre

(ACQUAFORTE).

VICTOR STRETTI — « SITKOVSKE MLYNY » A PRAGA.

VICTOR STRETTI – LA « MALA STRANA ».

VICTOR STRETTI – I LAVORI DEL NUOVO SCALO A PRAGA.

per agganciare un giubbetto, o per lasciar cadere a terra una pipa; e si capisce ch'egli conserva tutto il suo sangue freddo. Egli sarebbe un perfetto *reporter* per una rivista d'arte illustrata, che volesse darsi il lusso di pubblicare tutto un viaggio, od una guerra, in disegni e schizzi che fossero più impressionanti di quelli pubblicati per solito dai periodici illustrati che vivono di attualità.

Un artista avente tanta facilità e calma ed elegante verniciatura e sentimento del pittoresco ed ottime maniere, potrebbe e dovrebbe parimenti accreditarsi come ritrattista. E Stretti, inutile dirlo, non ha mancato di eseguirne di eccellenti. Il ritratto ad acquaforte di suo padre è, in pari tempo, una perfezione per la somiglianza e un prodigio per la tecnica. Esso è eseguito in grandezza quasi al naturale e la gente del mestiere sa quali rischi si corra maneggiando un rame di tali dimensioni. In alcuni castelli della Boemia, si trovano pure dei bellissimi ritratti di questo artista dall'attività multipla e dalla fecondità sconcertante. Sarebbe omai tempo, ora che, in tutti i campi dell'arte sua, s' è levato, come suol dirsi, il ruzzo, ch' egli cercasse di concentrarsi un poco, di raffinarsi maggiormente, di divenire più difficile verso sè stesso di quanto non sia il favore del pubblico. Vorrei che il suo amore pe' bei panciotti e le leggiadre cravatte egli nol recasse nell'arte sua e che, privandosi di qualcuna delle sfumature camaleontiche e cosmopolite, delle quali si variopinge la sua originalità, ci desse un vero pittore di Praga e della vita czeca. Quando si è saputo tracciare la leggiadra intestazione, nella quale il profilo di San Vito, visto dal Belvedere e dai giardini di Ferdinando II, s' eleva con un pit-

VICTOR STRETTI — MIA NIPOTE VERNICE MOLLE).

toresco decorativo tanto spontaneo, e l'apparizione di quelle due vecchie in vesti e scialli disusati, sul suolo ronchioso della Mala Strana, è lecito sperare che tutte le belle promesse di una sì brillante gioventù finiscano col metter capo ad una maturità gastigata e severa verso sè stessa, nella quale pagine come il ritratto del dottore Stretti, quello dello scrittore dall'*idea fissa*, il crepuscolo giallo di Sitkovske Mlyny, le case nere della Nerudova Ulice possano trovarne altre successive e conseguenti: quanto basti, insomma, a costituire una evocazione integrale delle più ricche e violente impressioni, con le quali il passato in agguato per le vie di questa città unica assale il presente; quanto basti, insomma, alla grande gloria di un artista, dappoichè quale artista mai potrebbe non sentirsi innalzato e magnificato da uno studio attento ed una piena coscienza della misteriosa bellezza di Praga? Nulla vorrei augurare di triste a un artista tanto simpatico, qual è Victor Stretti: nullameno non posso impedire a me stesso di temere che una tale coscienza non s' acquisti se non a prezzo di molte sofferenze. Praga è una città colossale, gallonata, pomposa, tragica e, sotto la sua secolare fuliggine, mal lavata col sangue, non la si può dipingere con soli artifici di modernismo e con successi affrettati: occorre, invece, assai più serietà che brio, occorre assai più un gran signore che un *dandy* dell'arte. Fatevi assiduo frequentatore, o signor Stretti, dei giardini Lobkovitz e Fürstenberg e Waldstein e ascoltatene l' insegnamento: quando lo avrete ben compreso, voi sarete allora vicino alla sorte che io auguro ad un artista di questa Praga, dove tanto si dipinge, senza veder Praga, e dove voi siete si può dire il solo che dia quasi il buon esempio.

WILLIAM RITTER.

VICTOR STRETTI — CARTA DI NATALE (ACQUAFORTE).

LETTERATI CONTEMPORANEI: DETLEV VON LILIENCRON.

UN quadro isolato del Barone von Liliencron, diminuirebbe la sua figura, toglierebbe importanza alla sua opera. Quest'uomo eccezionale fu soldato dell' Impero: ne combattè le guerre: ne cantò la gloria. In lui si riassume, nella sua vasta lirica e nella sua splendida prosa, tutta l'epoca memorabile che precedette e seguì i grandi giorni di Sadowa e di Sedan. E' utile perciò dire prima in quali condizioni si trovava la letteratura tedesca quando sbocciò come un fiore nuovo la poesia di Liliencron. L'età classica di Schiller e di Goethe, di Herder e di Schlegel era tramontata. Verso il 1850 il popolo tedesco aveva una letteratura miserabile: s'interessava solo al progresso delle sue industrie, rassicurato dall'armata prussiana: leggeva libri di cattivo sentimentalismo. Rare eccezioni fra gli scrittori di quel tempo erano i poeti Geibel, Mörike, il novelliere Heyse ed il filologo Freytag.

Un movimento di risveglio è tentato da Reuter, da Raabe e da Gotfried Keller. I mediocri però tengono ancora il campo. E' appena visibile il desiderio di rinnovarsi; ma prima e dopo le guerre e fino al 1885 le cose non cambiano. Bismarck trionfa e la gioventù si sente quasi oppressa dal superuomo. Le forze del socialismo intanto si presentano. Ecco innanzi a tutti lo sventurato Lassalle: ma poi dietro a lui i dottori della grande idea. Gli avvenimenti dello stato gettano su tutto per un momento un velo. Quando ritorna il sereno, la gioventù tedesca s'inchina riverente innanzi a' suoi genii perseguitati. La piccola setta dei comunisti diventa una falange, un'armata. Dalla Francia varca il Reno il romanzo naturalista di Emilio Zola e all'est passano la frontiera i giganti Tourguenieff, Dostojewski e Tolstoi. L'invasione straniera non è finita. Dalla Svezia e dalla Norvegia arrivano in Germania Björnson ed Ibsen. Scrive Otto Julius Bierbaum: « Cominciò il periodo dell'idolatria delle letterature straniere! Oh! tragicomedia dell'anima tedesca! Dopo i Francesi vennero i Norvegesi; dopo i Norvegesi, i Russi. » Lo spirito tedesco corre dietro ora ai tremendi ambienti zoliani, alle figure dei poveri Rougon-Macquart; ora è attratto dalle grigie malinconie delle città dei Fjords della Norvegia: ora resta estatico innanzi allo spettro della steppa russa e di quella Casa dei morti così vivamente descritta dal colossale Dostojewski. I tedeschi hanno perduto la fede nella loro letteratura. Sulle tombe di Goethe e di Schiller essi lasciano crescere il loro oblio colpevole. Dimenticano i morti e corrono dietro le fantasie degli stranieri. Ibsen rivoluziona addirittura la mente dei giovani. La mentalità tedesca è influenzata da ogni parte. Agitatori da ogni banda, politici e letterarii, suonano le trombe contro il banale e contro l'ipocrisia. Il movimento sovversivo si determina. Nietzsche è nato e verso il 1885 è già appariscente il suo lavoro di demolizione. Wagner passa come una luminosa meteora e scuote le fibre tedesche. Troppe agitazioni, troppe tendenze! E' un caos di nazionale e di straniero; di positivo e di ideale, nel quale niuno sa trovare la direzione.

DETLEV VON LILIENCRON.

Tanto difficile nei momenti di confusione!

Verso il 1885 suonano le trombe che annunziano l'avvento del « naturalismo ». Il nuovo *Sturm-und-Drang* è vicino. Bleitreu dà il segnale. Arent, Conradi ed Henckell pubblicano i loro *Ritratti dei poeti moderni*. Arno Holz affretta col suo *Libro del tempo* l' avanzata dei giovani. Eccoli! Bruno Wille, Wilhelm Boeliche, Gerhart Hauptmann, i fratelli Hart, Holz e Schlaf scrivono *Papà Amleto*, una serie di schizzi tolti dai bassi fondi proletarii berlinesi. Però

Holz guarda all'estetica del domani e trova questo motto: *L' arte ha la tendenza d'essere ancora la Natura*. Una teoria, è vero, che lo stesso Arno Holz non mise in opera; ma fu il segnale della rivolta.

Wiegler, Bierbaum, Bossert e lo storico della letteratura tedesca Adolf Bartels a questo punto salutano l'aurora foriera del rinascimento. Paul Remer prorompe addirittura in un inno. *Es ist Morgen*! (E' giorno) esclama: le campane di gioia risuonano nel nostro cielo: la terra cogli alberi, i fiori e gli animali sembra interamente nuova! »

La guerra è finita da più anni!

Liliencron è vicino!

DETLEV VON LILIENCRON NEL 1856.

Ma ancora la parola ad uno scrittore, prima di salutare l'arrivo del grande lirico. « Una impressione generale, scrive Bossert, sembra aver dominato la gioventù tedesca negli anni che seguirono la guerra: questo fatto si rileva da tutti gli scritti di quel tempo. Si resta sorpresi nel vedere che il gran movimento politico non riesce profittevole alla letteratura e la sorpresa si cangia presto in scoramento. Si aspira al *nuovo* e lo si attende: ciascuno vorrebbe contribuire da parte sua; poi gli anni passano senza che nulla apparisca ed un profondo sentimento d' impotenza finisce per impadronirsi degli animi. Principalmente verso il 1885 questo sentimento si manifesta con forza ». « Era insomma, dice un testimone del tempo, una epoca triste e melanconica, quella degli ultimi anni del regno del vecchio imperatore. Tutto era in un sonno profondo e pareva destinato a restare così eternamente. La potente figura di Bismarck, che si levava alta sull'Impero e sull'Europa, ci produceva, a noi giovani, come una impressione di stupore. Ci sembrava che, senza la sua volontà, alcun soffio d' aria, alcun raggio di luce non si sarebbe prodotto. Io non dico, continua a scrivere il testimone del tempo, che il grande uomo di stato abbia realmente ostacolato lo sviluppo nazionale, ma non è men vero che la sua grandezza e la sua figura pesavano sulla gioventù tedesca ».

Tutte le volte che nella letteratura tedesca si è sentito il bisogno di rinnovarsi, gli animi si son portati all'epoca immortale dello *Sturm-und-Drang* di Goethe, di Schiller e di Herder. A questi colossali modelli si rivolse anche la *Giovanissima Alemagna*. Il grido fu unanime. *Mehr Goethe*! Ecco la parola d'ordine!

Queste erano le condizioni della letteratura tedesca prima dell'ingresso nell' agone letterario del barone Detlev. L'Impero era diventato grande, strapotente. Il vecchio imperatore Guglielmo trascinava gli ultimi anni della sua vita, pago di aver vinto le guerre e di avere riunite le terre tedesche sotto il trono di Prussia. L'oro francese aveva in ogni luogo ridestata l'attività. « La febbre capitalista, nota Wiegler, aveva scossa la Germania che era incapace di dirigere i miliardi francesi e ben tosto aveva subita la più demoralizzante crisi economica. Adolf Bartels nella sua *Storia della letteratura tedesca*

(Leipzig 1902, editore Eduard Avenarius) così scrive: « Verso il 1880 comincia una delle grandi modificazioni nella vita tedesca, che sono più potenti di qualunque guerra, perchè tali cambiamenti influiscono direttamente sul destino della Nazione. Il popolo tedesco alza le bandiere del liberalismo. Lo straordinario aumento dei voti democratici al Parlamento tedesco nel 1877, gli attentati di Hödels e di Nobilings nel 1878, il passaggio di Bismarck alla politica protezionista e l'inaugurazione delle riforme sociali sono i forieri politici che preannunziano quel mutamento. Le sociali e socialistiche idee operano potentemente sulla vita tedesca e sulla sua letteratura. Ognuno sente di avere diritto ad una esistenza più degna, di avere diritto ad una coltura più elevata. La gioventù, stanca di Bismarck, si volge in gran parte alla democrazia sociale e cerca in questo ambiente le vie della sua libertà ».

Nella raccolta intitolata *Ritratti dei poeti moderni*, Arent canta: *Io sono la farfalla che va al calice — io sono il granello di polvere che gioca con la luce, — io vivo e sono morto da tanti anni — io so che un giorno vissi ed ora non sono più. — Così muoio nel tempo e nello spazio — come in un crepuscolo senza fine — simile alla foglia secca che si stacca dall'albero*. Ed Hermann Conradi, l'altro poeta della triade, esclama: *Il popolo tedesco attende un nuovo lirismo, libero da ogni convenzione e da ogni banalità, ispirandosi solo a ciò che è vero, naturale, primitivo; a ciò che è realmente grande e che arriva fino al cuore*. Ma il grido *Mehr Goethe!* era insufficiente pel rinnovamento. Tornare all'epoca classica, curvarsi sulle carte dell'autore del Faust e su quelle del poeta di Wallenstein, voleva significare arrestarsi, sconoscere la vita attuale, non comprenderla, non trarre partito dal vasto materiale nuovo che bolliva in seno alla Germania di Guglielmo Primo. « Oggi, continua a dire Bossert, le rivoluzioni intellettuali tendono a divenire generali; esse abbracciano quasi simultaneamente tutti gli Stati della comunità europea. Gli innovatori tedeschi pensarono che il loro primo sforzo, che non fu al disotto delle loro forze, doveva essere di rinnovare il fondo letterario, non studiando il passato, ma per mezzo della osservazione del presente. Perchè in questo sforzo avrebbero rinunciato al soccorso straniero? Un proverbio tedesco dice così: *Ci si vede meglio nella casa altrui, che nella propria*; ed è forse una legge del movimento intellettuale che ciò che è vivente agisce potentemente su ciò che vive. In ogni caso, scrive Bossert, gli stranieri si presentavano a noi con evoluzioni complete e potenti, mentre noi non avevamo che un principio d'evoluzione ed alcuni grandi isolati.

DETLEV VON LILIENCRON NEL 1871.

« Si pensò ad essere più moderni che tedeschi. La *modernità* fu la parola d'ordine. Parigi della Terza Repubblica era più moderna di Berlino del vecchio Guglielmo. La letteratura tedesca cedette ancora una volta alla sua tendenza verso il *cosmopolitismo*.

Lo *Sturm-und-Drang* fu quindi internazionale. Non poteva essere diversamente. La Germania doveva affratellarsi colle altre nazioni nel movimento intellettuale. Non sarebbe stato possibile rinnovare l'agitazione del 1770. La letteratura europea fin da quegli anni aveva perduto i confini delle nazionalità: reclamava un comune convivio ».

Arno Holz aveva detto che l'arte aveva la tendenza di essere ancora la Natura: Conradi aveva inneggiato all'arte vera, naturale, primitiva. Le necessità erano così indovinate e manifestate: si attendeva il profeta della rinnovazione. I cuori erano titubanti; le speranze cominciavano ad essere assalite dalla delusione, quando dei monti dell'Holstein s'udì il grido d'un genio, *Frei will Ich sein*!

E' la voce del barone Detlev von Liliencron che si leva dalle pittoresche terre dell' Holstein, entro il nuovo giorno della vita tedesca. E' un grido di libertà dell'arte e delle lettere: nè francesi, nè russi, nè scandinavi, dobbiamo noi essere, dice Liliencron, ma tedeschi. La nostra strada è aperta: noi abbiamo trovata la direzione. Avanti: dietro questo stendardo sul quale a caratteri d'oro è scritto: *Frei will Ich sein*! Guglielmo Primo è vecchio cadente, il suo cancelliere Bismarck china il capo sotto il peso degli anni e va perdendo tutto il suo fascino di dittatore dell'Europa. Fra non pochi anni anche questi grandi fattori saranno sepolti entro marmorei mausolei: ma l'anima tedesca non deve mai morire. Re e cancellieri passano; ma l'anima del popolo tedesco sopravviverà al loro dissolvimento. Noi ci siamo ritrovati: noi dobbiamo lavorare e ritornare grandi come una volta, e preparare l' avvento di una letteratura immortale che sarà degna delle nuove generazioni, dei nuovi ideali. Deponiamo la spada macchiata di sangue francese e prendiamo la lira per cantare l'umanità e la natura.

A. JANK — DISEGNO PER UNA POESIA DELLA RACCOLTA « KAMPF UND SPIELE » — DALLA « JUGEND » N. 23 (1904).

Benissimo!

Nella decadenza di ogni arte nobile, nello smarrimento di ogni dignitosa idea, egli si volse alla natura e la ricantò con linguaggio naturale, commovendosi sinceramente ed umanamente. Ed era già molto per avere il diritto di salutare l' aurora di una resurrezione. Certo egli non è stato il poeta di nessuna idea avanzata, egli che ha combattuto alle avanguardie prussiane. Egli s'è tracciati dei confini, che non ha mai sorpassati. Muore il vecchio Guglielmo? L'antico soldato dell'Impero, che aveva

gettata via la spada, il pesante cappello prussiano colla punta di metallo e la nera casacca tipica tedesca, scrive l'elegia per l'antico suo re.

* * *

Le notizie intorno alla vita di Liliencron sono state diligentemente raccolte da Paul Remer e pubblicate nella utilissima ed elegante collezione di monografie tedesche, intitolata *Die Dichtung*. Liliencron discende da un'antica nobile razza del nord, una volta dimorante in Danimarca e poi trapiantata nello Schleswig-Holstein. Sua nonna era di condizione borghese e perciò nelle vene del nipote scorre anche il sangue del popolo dell'Holstein. Il padre era un impiegato e dall'ufficio ritraeva il necessario per provvedere la famiglia del pane quotidiano. Era addetto alla dogana negli Uffici Danesi a Kiel quando in questa città gli nacque, il tre giugno del 1844, il suo figliuolo Detlev. La madre di Detlev era una Harten, figlia di un generale americano, nato da originarii tedeschi di Bremen recatisi negli Stati Uniti durante la grande guerra. Il vecchio ed il nuovo mondo palpitavano nelle fibre e nel sangue dei suoi genitori. Però, come poeta, Detlev deve

P. RIETH — DISEGNO A COLORI PER UNA POESIA DELLA RACCOLTA « KAEMPFE UND ZIELE » — DALLA « JUGEND » N. 23 (1904).

tutto a sua madre; al padre quasi niente. Di suo padre egli ha sempre detto che era un eccellente uomo e nulla più. Sua madre leggeva Byron, Shakespeare, Heine. Klaus Groth, poeta e professore all'università di Kiel, cercava la società della Harten e Teodoro Storm leggeva a lei le sue liriche commovendole il cuore delicatamente. Detlev conservò gelosamente fogli ed album della madre dove erano raccolti i versi dei due suoi cari poeti e compagni della vita. Tutto il temperamento della madre, fatto

di sogni, di delicatezze, di commozione e di malinconia, passò nel figliuolo. Detlev fu poeta, perchè dall'Harten aveva ereditata l'anima poetica.

Gli anni dell'infanzia di Detlev furono molto solitarii. Era un giovanetto sognatore, quasi misantropo; si teneva in disparte da tutti, facendo solingo la sua via. Egli non fece nulla di tutto quello che abitualmente fanno i giovinetti nella loro felice età. Nè giuochi, nè spensieratezze! Era attratto particolarmente dalle stampe che raffiguravano battaglie col fumo dei cannoni, coi cavalli caduti, coi villaggi in fiamme. Ancora oggi queste immagini di sangue e di morte commuovono l'anima del poeta sessantenne. La scuola colle sue costrizioni doveva essere ed infatti fu per Liliencron un tormento. Egli usciva da un mondo tutto suo, particolarmente suo proprio, da lui solo sognato. La coltura arida, limitata della scuola non poteva appagare l'animo del giovane sognatore. Ed egli ebbe cura del suo carattere: non si lasciò vincere dal mondo circostante: lasciò passare innanzi a sè uomini e libri indifferente. Una sola gioia provò nella scuola e fu la lettura della storia, che egli faceva sempre con ansia straordinaria alla sua età.

Così la giovinezza di Detlev, dice Remer, fu solitaria perchè il Genio in lui, come in sogno, già muoveva lentamente le ali! Detlev fu ritroso e misantropo perchè egli già sentiva in sè un proprio mondo, che stava in contradizione col mondo quotidiano degli uomini del suo tempo: il fanciullo Liliencron portava già in sè il poeta, che dall'angusto e dall'ottuso doveva aspirare alla libertà e alla grandezza.

HANS OLDE — RITRATTO DI DETLEV VON LILIENCRON — DALLA « JUGEND » N. 23 (1904).

Fin da fanciullo Liliencron mostrò un gran desiderio di essere soldato. L'ambiente familiare alimentò in lui questa tendenza. Giovane, Detlev pensò che diventando soldato egli avrebbe avuto la possibilità, lungi da ogni angustia borghese, di vivere una vita piena di libertà, di lotta e di pericolo, come la sua natura interiore anelava. Allora un ideale comune nella gioventù! Il cinque febbraio del 1863 Detlev all'età di diciannove anni entrò nel 37° reggimento dei fucilieri di Vestfalia di stanza a Magonza. Il suo Schleswig-Holstein era ancora sotto la dominazione straniera danese. Nè vita di caserme, nè di parate! I suoi anni di soldato furono anni di

lotta e di guerra. Combattè prima per lo Schleswig-Holstein; poi ebbe un comando ai confini russi dove gli affari della Polonia minacciavano la quiete tedesca e più tardi marciò sotto le gloriose bandiere dell'armata contro l'Austria e degli eserciti che combatterono sanguinosamente in Francia.

R. M. EICHLER — COPERTINA DEL NUMERO SPECIALE DELLA « JUGEND » PEL 60° ANNO DI DETLEV VON LILIENCRON.

Finite le guerre, il sogno del luogotenente Liliencron svanì. Egli era stato un uomo fortunato! Aveva realizzata la sua visione infantile in un modo veramente straordinario. Aveva preso parte, uscendo sano e salvo, alle battaglie più cruenti della storia moderna. Era soddisfatto. La sua potente volontà di lottare, di correre pericoli era appagata. Il genio alato della poesia che sonnecchiava nel suo petto si svegliò. Detlev lo aveva alimentato, per non farlo morire, leggendo tra una battaglia e l'altra le poesie di Storm e di Heine. L'armata non era più l'ambiente adatto pel poeta. Non tardò, nè titubò a prendere una risoluzione decisiva. Presentò le sue dimissioni da ufficiale dell'esercito tedesco e tornò a casa. Si trovò ben presto in una terribile condizione, privo di tutto il necessario per vivere una vita tranquilla e potersi dedicare totalmente al culto della sua musa. Il bisogno lo strinse da tutti i lati. Il mondo non gli faceva largo; non voleva accoglierlo nel suo seno ora che era vestito da borghese. Si recò in America

in cerca di fortuna. Là tentò di nuovo di aggregarsi all'esercito degli Stati e vivere ancora, poichè il destino voleva così, una vita di libertà, di lotte e di pericoli. Il ricordo del nonno materno, che laggiù aveva combattuto da generale, era presente alla sua mente. Ma il piano fallì e dobbiamo aggiungere fortunatamente. Se Detlev fosse entrato nell'esercito americano, la Germania avrebbe certamente perduto il suo lirico. Dice Remer che in America Liliencron patì i più fieri assalti della sventura e della brutale necessità. Per vivere fu costretto di fare il maestro di musica: sapeva suonare il pianoforte e fece scuola di piano. Dopo qualche tempo, stanco di soffrire altre miserie e colpito dalla nostalgia, tornò in patria. A Kiel scrisse i suoi primi versi.

Ma egli era addirittura povero e bisognava assicurarsi l'esistenza. A questo scopo si dedicò con tutte le forze che il caso ed il bisogno urgente richiedevano e dopo qualche tempo ottenne un posto di ufficiale delle dighe a Pellworm, un'isola solitaria nel mare del Nord. Nel passato l'isola era stata ricoperta dai flutti. Nelle notti tranquille quelli che credono alla leggenda ascoltano il suono delle campane sepolte nel fondo del mare. Gli isolani però cercano di proteggersi le terre e la vita elevando alte dighe contro il mare del Nord, che continuamente nel suo furore si getta sulla costa devastandola e tentando di distruggere uomini e case.

Detlev si recò a Pellworm a malincuore. Ma non c'era da far altro, fuorchè obbedire. Tuttavia, narra Remer, egli ebbe il nuovo piacere di entrare in una nuova lotta: di nuovo potè l'anima sua sacrificarsi, distendere largamente le sue ali, levarsi a volo in mezzo alla tempesta ed all'uragano. E questa era ora la più grande lotta dell'uomo: la sua eterna lotta colla natura, col furore e colla forza di nemici elementi; il suo combattere col signore stesso del mondo, che scatena i venti e solleva le onde. Molte notti di tempesta l'ufficiale delle dighe, coperto dal mantello agitato dall'uragano, deve essere nel punto più alto delle dighe, solo a sfidare il terribile e lo spavento, l'ira degli elementi e la morte. A Pellworm però si hanno anche giorni e notti tranquilli in cui il mare splende dorato sotto i raggi del sole e come una vasta distesa di argento palpita sotto il pacifico raggio della luna. « Là io trovai, canta Liliencron, la pace che non avevo trovata negli intrighi della società. Là io trovai la pace per potermi dedicare alla poesia, per guarire finalmente le antiche ferite, per meditare seriamente sulla vita trascorsa ». Tutti i ricordi e le memorie della vita passata si affollarono là intorno a lui nella profonda solitudine dell'isola del Nord e nacque il suo libro di poesie, un libro di ricordi, che chiamò: *Le cavalcate d'un aiutante*. Liliencron restò a Pellworm un anno e mezzo e fu per lui un'epoca di fruttifero lavoro, la primavera della sua opera d'arte. Poscia coprì altri ufficii in patria e per molti anni fu ufficiale dello stato civile a Kellinghusen, finchè arrivò il momento di redimersi da questa nuova schiavitù ed il poeta acquistò la sua piena libertà con molte cure e molti malanni, ma lontano dalle caserme e dalla burocrazia tedesca.

Egli si sentì un grande solitario dotato di una incrollabile volontà, pronto anche in mezzo alle sofferenze ad alzare la bandiera della rivolta contro tutti i filisteismi, tutte le ipocrisie e contro i decadenti dell'arte. Per i suoi dolori egli ebbe una filosofia che coincise stranamente con quella di Federico Nietzsche. Innanzi ad essi sorrise e sulla sua bandiera scrisse: *Educazione di sè stesso.*

Fu un bello spettacolo, scrive Wiegler, l'ingresso di Liliencron nel campo della letteratura tedesca. Questo gentiluomo di campagna che aveva la sua dimora lontano dalle grandi città, nelle paludi, nelle torbiere e nelle foreste del territorio danese, spandeva a larghe mani l'energia delle sue strofe caldissime. Egli era sempre innanzi alla natura verdeggiante, i segreti della quale erano aperti per lui. Egli ne ascoltava i gemiti quando la brughiera scintillava per la rugiada che la copriva e quando la landa, eterna consigliera, diceva la sua lezione di rassegnazione. Egli l'ascoltava nella tempesta, nel fracasso e le sue strofe rendevano i palpiti e le ire della terra solenne.

* * *

L'opera di Detlev von Liliencron è vasta. Ogni genere letterario è stato da lui tentato. Dopo le prime liriche, egli scrisse le novelle che sono numerosissime, i drammi che la scena non ha portato lungamente, e poi altri tre o quattro volumi di poesie, tre romanzi ed infine un *poema*. L'opera è vasta, ripetiamo, ma non tutta destinata a rimanere. L'immortalità sarà riservata solo ad una parte di essa. Il vero Liliencron si ritroverà sempre in molte appassionate naturali liriche, nelle sue novelle militari ed in molti brani del suo poema *Poggfred*. Verso la fine di maggio del corrente anno i solerti editori di Berlino Schuster e Loeffler hanno annunziata la ristampa delle opere complete dello scrittore tedesco che gode oggi una larga popolarità. Questa raccolta comprenderà quattordici volumi: le *Novelle militari*, che sono la prosa celebre di Liliencron e dalla autorità consigliate anche come libro di lettura per l'educazione del popolo tedesco; *Lotta e giuochi*, libro di poesie che riunisce i versi giovanili del poeta, e le famose *Cavalcate d'un aiutante di campo* a cui deve le sua principal gloria; *Poggfred*, un poema in ventiquatrro canti, celebratissimo in Germania e dove tutta una vita coi suoi dolori, con le sue aspirazioni e con la sua filosofia è cantata con un'arte mirabile ed un sentimento delicatissimo; un secondo volume di *Lotta e giuochi*; tre volumi di *Novelle* che comprendono le più brevi opere di prosa del poeta e che lo posero in prima linea tra gli scrittori patrii che risvegliarono il sentimento della natura nel campo della letteratura e delle arti e contengono anche i ben noti scritti *Una battaglia di estate*, *Sotto le sventolanti ban-*

diere e *Guerra e pace*; *Mecenate*, un romanzo non facilmente de finibile, ma che Otto Julius Bierbaum classificò « tra i libri più degni della moderna letteratura tedesca »; *Breide Hummels büttel*, il primo romanzo di Liliencron, ricco del profumo delle terre *sinistro*, ultimo romanzo dove egli narra un tragico ricordo della sua vita a Monaco in Baviera, ed i *Drammi* intitolati *Knut der Herr, Trifels und Palermo, Die Merowinger* e l'obliato *Die Rantzow und die Pogwisch*.

AUTOGRAFO DI DETLEV VON LILIENCRON.

dello Schleswig-Holstein e di movimento drammatico; *Nebbia e sole*, un altro volume di liriche che comprende i versi della più tarda età e propriamente dal 1893 al 1899 e contiene gran parte dell'esaurita edizione delle *Nuove Liriche*; le *Poesie varie*, raccolta dei versi degli ultimi anni, cioè dal 1900 sino ad oggi, e di tutte le *ballate*; *Col gomito*

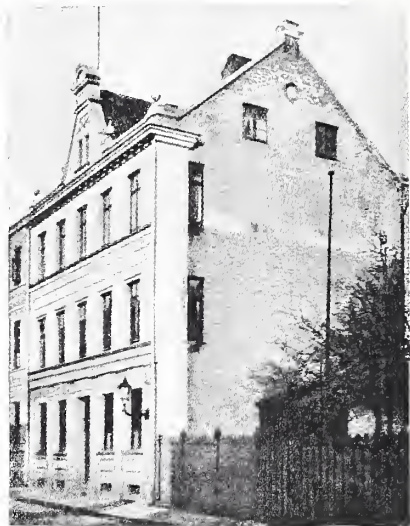
Liliencron, come abbiamo detto, fu ufficiale prussiano: prese parte alle campagne del 1866 e del 1870; si congedò capitano. Scrisse dopo il servizio militare. Il primo volume di poesie è del 1883; le ultime poesie sono del 1903; *Poggfred*, il suo vasto ed apprezzato poema, fu incominciato nel 1897; ne sono stati pubblicati dodici canti ed il poeta, che

vive ritirato e solitario ad Altrahlstedt, presso Amburgo, attende a completarlo. Di tutti questi lavori, quelli che han trionfato e son diventati popolari sono le *Novelle* in cui l'autore narra i vissuti fasti della guerra del 1870 ed una scelta di poesie anche sulla guerra (*Ausgewählte Gedichte*), destinate alla gioventù.

Noi non possiamo fare neppure una rapida corsa attraverso i volumi delle poesie di lui, delle sue novelle, dei suoi drammi, dei suoi romanzi, del suo poema. E' più utile assai di certo continuare la illustrazione del poeta riassumendo le pagine dell'illustre Adolfo Bartely nella recentissima opera *La storia della letteratura tedesca*, dove l'autore affronta la grave fatica e la dura responsabilità di giudicare i suoi contemporanei. Dopo Eichendorf ed Heine, dopo Lenau e Droste, dopo Mörike ed Hebbel, dopo Keller e Storm, parve appena ancora possibile una lirica tedesca originale. Geibel, il tanto raffinato Emanuele Geibel, aveva già introdotta la coltura di camera, il manierismo (Stubenkultur). Quando venne Liliencron le cose mutarono: questo gentiluomo di campagna è una prova vivente della forza di ringiovanimento della nazione tedesca. L' essere egli un poeta aristocratico (ecco la vera parola che qualifica Liliencron) e non propriamente un rappresentante del popolo, non sposta la rettitudine della nostra veduta fondamentale, osserva Bartels. La forza di Detlev Liliencron ha origine dalle due forze, la popolare e l'aristocratica, perchè egli dal lato paterno scende dagli antichi baroni danesi dello Schleswig-Holstein e dal lato materno dalla nonna che era popolana. Il *gentiluomo dei boschi*, così egli lo chiama, seppe leggere nel gran libro della Natura e tradurlo nella sua vigorosa poesia, ricca di ritmi e di originale stile.

Liliencron può essere paragonato alla poetessa tedesca Annetta von Droste-Hülshoff per la sua immediata relazione con la natura, per il suo modo di vedere e per la condotta delle sue *Ballate*, ed a Nikolaus Lenau per la poetica andatura e pel suo natural bisogno metafisico. Non è pessimista come Lenau, ma è un grande fanciullo col suo innato egoismo e col forte istinto di giocare ed anche con una potenza di acute riflessioni e colla incapacità di dissimulare. Non ha nulla di straordinario nella sua intelligenza, ma potenti istinti per il *grande* ed il *fino* nell'arte. Leggendo le sue poesie sono da notarsi la novità della rappresentazione poetica e la naturalezza dell'espressione. Egli è, scrive Bartels, *Naturmensch* non *Kulturmensch*. Il grande dominio di Liliencron è il mondo esteriore ed in questo vasto dominio i suoi sensi lavorano come un apparecchio istantaneo. Egli ha ancora di più la forza della suggestione ed a questa soltanto egli deve di essere un poeta acclamato. A tutte queste qualità si aggiunge in lui una forte facoltà di assimilazione e questa costituisce la base del suo temperamento poetico. Date queste qualità veramente originali di sentimento e di temperamento, tutta l'arte di Liliencron sta contro il convenzionale.

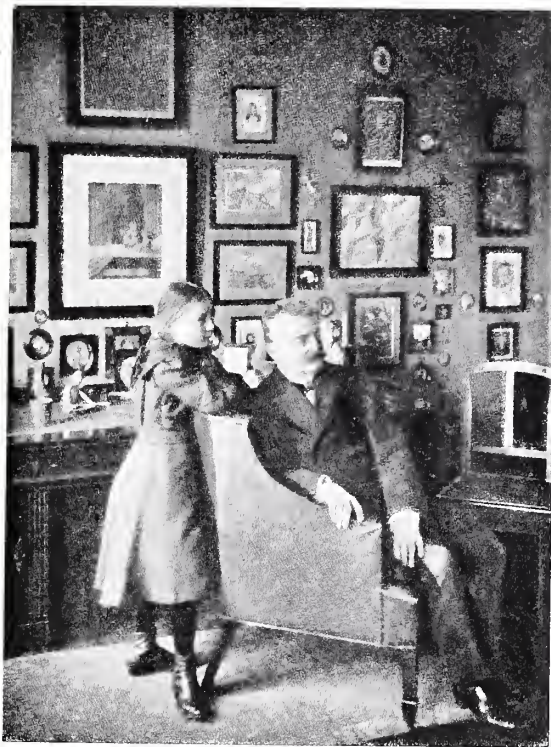
Il principale merito di lui quindi è precisamente questo: aver condotto la lirica tedesca alla vittoria contro ogni filisteismo e convenzionalismo nelle arti, rinnovandone la materia non solo, ma anche lo stile. Liliencron coi suoi grandi occhi ha guardato la natura e l'ha cantata liricamente con una freschezza meravigliosa: è una voce naturale che ha ridata la tonalità alla poesia tedesca dopo tanti anni di smarrimento e di decadenza dopo la grande epoca classica.

Ma noi non abbiamo detto tutto. Questo fortunato innovatore, quest'uomo che è stato capace quasi da solo di chiamare ad un rinascimento geniale la letteratura tedesca è rimasto signore, aristocratico intransigente. La rivoluzione sociale non

LA CASA DOVE NACQUE LILIENCRON A KIEL.

lo ha cangiato affatto. Egli è restato immobile innanzi alla rivolta che si compie in ogni campo della vita. Lirico è vero, ma *nobile*: poeta, ma non oltre le commozioni aristocratiche a lui consentite dal suo grado e dalla sua casta. E' sopratutto il poeta militare dell'Impero, che dopo avere combattuto le grandi giornate campali della patria, rimette nelle mani del vecchio imperatore Guglielmo Primo le sue insegne da capitano prussiano e la sua gloriosa spada e se ne va nei suoi campi, nei suoi boschi a Kellinghusen, il suo dominio nell'Holstein, a cantare la bella natura, a cacciare nelle foreste e nelle paludi, a fare il Cincinnato. Ed allora dice al suo Imperatore: *Frei will Ich sein!*

Pare un grido di ribellione; un grido di insubordinazione. Ebbene no, sentitelo. « Io voglio essere libero: io voglio essere libero. Mio figlio tra le braccia, l'aratro in pugno e un cuore lieto, e questo mi basta. Io ho un sacro orrore di ogni

giogo e legame e pressione, della grigia livrea del servizio, delle sue occupazioni da schiavo e delle sue forzate mancanze di riguardo ». Tolgo questi righi dal pregevole lavoro dell'Allanson *La poesia militare.* Già, fin qui, Liliencron riesce simpaticissimo e non urta alcuno. Ma quando chiude la sua cantica *Cincinnatus,* allora ha frasi che dispiacciono, e che non si conciliano col suo nobile grido: *Frei will Ich sein!* Allora egli si ricorda solo di essere il soldato dell'Impero, una delle spade di Guglielmo, che, senza discussione, incondizionatamente si mette contro il popolo, tutto pel trono tedesco?

Liliencron è un grande valore patrio, un grande valore letterario tedesco, un grande artista, raffinato stilista ed illustratore insigne della natura, anzi incomparabile suo cantore: pur non basta. Tutto questo è molto alto, molto apprezzato in patria! Ma innanzi all'umanità, innanzi ai destini umani, come avete palpitato, o poeta, come avete sofferto, che cosa avete cantato?

LILIENCRON COLLA FIGLIA ABEL NEL SUO STUDIO IN ALTRAHLSTEDT PRESSO AMBURGO.

e dice: « Ma se avvenga che un giorno mi richiami a sè il mio Imperatore, sia che la rivoluzione sociale scuota le fondamenta del suo trono, o i nemici si affaccino alle frontiere della patria, oh! allora la vecchia spada uscirà dalla guaina, dal chiodo verrà staccata l'accetta irrugginita, io mi slancerò fuori della casa, per lui affrontando furore di popolo e impeto di nemici ».

E non voglio continuare. Tanto basta.

Bravo al soldato, al luogotenente del 1870-71, al capitano prussiano che se ne va all'isola di Pellworm, nel mare del Nord, a poetare sulle coste tempestose! Ma che cosa dovremmo dire al poeta

Ecco delle interrogazioni alle quali non si può rispondere, perchè Liliencron non ha risposto. Egli ha il pugno di ferro come il suo Guglielmo Primo, come il suo inflessibile Cancelliere, il suo condottiero Moltke. Quando muore il vecchio Hohenzollern, il soldato si ricorda del suo duce ed in un lirico canto ne piange la morte. Fedele, fedele sempre! Il mondo e la natura sono due cose perfettamente distinte per lui. Il mondo può fare la via che meglio crede: per Liliencron non esiste. Per lui esiste solo la grande, vasta, solitaria natura e quel grido di rivolta che esce dal petto del capitano, è per lei, per lei sola. Per lei soltanto, per

cantare la sua cara madre terra Liliencron chiede la libertà: per essa egli rinunzia ad una carriera sicura e s'avventura in una vita di miserie e di pene, in una vita di dolori e di incertezze. Ma pel resto no. È troppo chiaro.

Quando le necessità lo afferrano villanamente alla gola, allora il nipote dell'antico Hohenzollern si ricorda del *poeta delle guerre colossali* e gli dà una pensione, facendolo diventare, se non per titolo, almeno di fatto, il poeta laureato dell'Impero.

E senza contradizione, anche ora egli può gridare: « Io voglio essere libero ». Ne ho detto il perchè. Liliencron è in perfetta armonia con se stesso. Quel grido non era gettato in faccia all' Imperatore, alla società tedesca di allora, alla compagine sociale del tempo, al suo mestiere di militare. No. Egli aveva bisogno di tornare libero alle sue terre natali, ai suoi boschi, ai suoi prati, al suo paesaggio pittoresco, alla sua madre natura. La democrazia sociale resta a lui estranea. Egli inizia una nuova êra letteraria, ma non umana. Quasi, quasi ha voluto dire: Io resto barone delle terre dell'Holstein, borghese, militare o meglio capitano dell'esercito prussiano: ma libero, perfettamente libero. Ci tengo a questa mia specie di libertà da aristocratico. Io non avrei potuto, come un qualsiasi volgare borghese del mondo, fare il capitano, fare il sorvegliante delle dighe del mare del Nord a Pellworm. — Ecco la libertà che desiderava Liliencron e che poi, innanzi ad estremi bisogni, dovette novellamente compromettere coi pubblici impieghi.

Tuttavia egli ravvivò un cadavere di letteratura. Ed alla sua chiamata il Lazzaro tedesco si levò e camminò. Non è cosa di poco valore!

Chi può negare oggi che Liliencron, che vede, che ha acuti occhi ed anche un sensibilissimo cuore, non dica fra sè, nel suo pensiero e nel segreto dell'anima sua così? « Io, Lazzaro tedesco, ti ho ridestato. Tu ti sei levato. Ora cammina, cammina, cammina verso l'avvenire. Volgiti dove vuoi, ma non essere straniero: sii della tua patria e se un giorno vorrai e potrai, canta il canto della plenitudine della nostra vita. Io amo restare quello che fui e che sono. Tu canta pure coi tuoi compagni la democrazia sociale, canta la fraternità universale, canta la solidarietà dell'umanità. Io non sono nemico di nessuno. Ho anche un gran cuore. Sono un tedesco puro sangue e per me l'anima tedesca s'è alfine ritrovata; la povera morta s' è destata. E' un gran fatto! A te il resto. I tuoi canti, se saranno belli, cadranno sulle nostre tombe come fiori delicati e graditi. Ma io amo restare dove sono, militare e cacciatore dell'Holstein, e quando io sarò morto, io andrò ancora una volta a ritrovare il mio vecchio imperatore Guglielmo I per raccontare nelle lunghe, eterne notti dell'inverno, presso il focolare della casa dei morti, i grandi giorni di sangue, di morte e di gloria dei nostri camerati.

Sì: proprio così! Lazzaro ha indovinato queste cose e già accorda la sua lira e comincia a provare la sua musica.

E voi, Detlev von Liliencron, vivete ancora lungamente e possiate ancora una volta, in uno dei giorni della vostra tarda età, (oh! come ve l'auguro) capitano d'una nuova armata, gridare, come ai vostri soldati al tempo delle grandi guerre, agli uomini che il destino e la lotta umana travaglia: *Vorwärts! Vorwärts!* e dare alle trombe l'ordine di intuonare la marcia trionfale.

È tempo di muoversi! Il bivacco impoltronisce. Gridate una seconda volta: « Avanti! Io voglio essere libero! ».

Ulisse Ortensi.

ARTE RETROSPETTIVA: LE ROCCHE D'IMOLA E DI FORLI'.

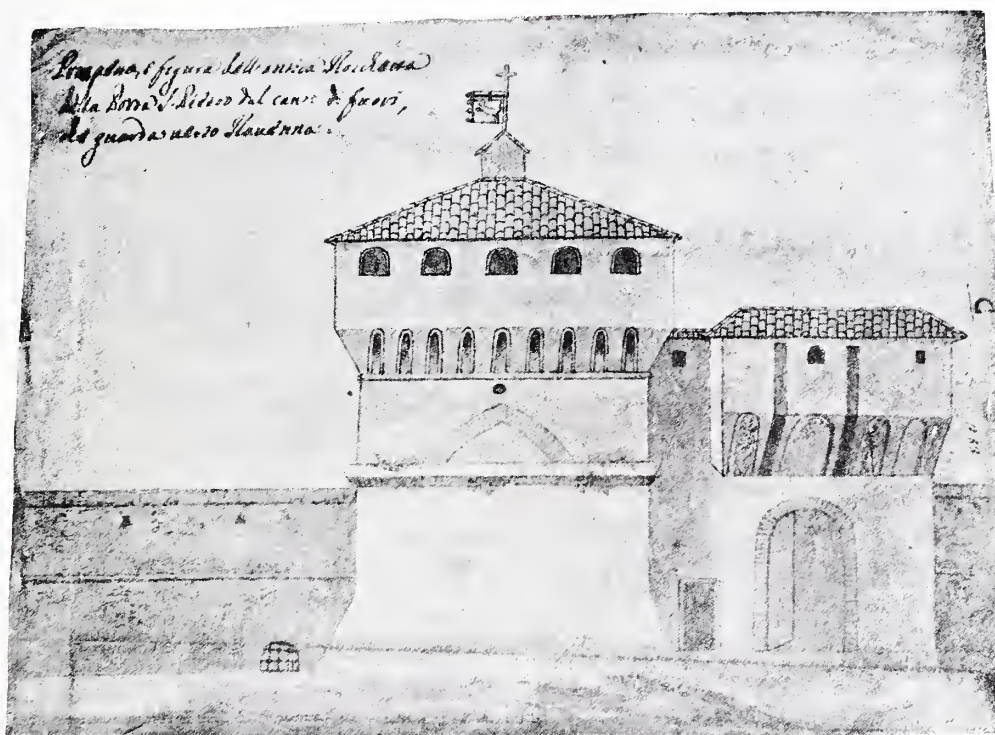
II.

LA ROCCA DI RAVALDINO IN FORLÌ.

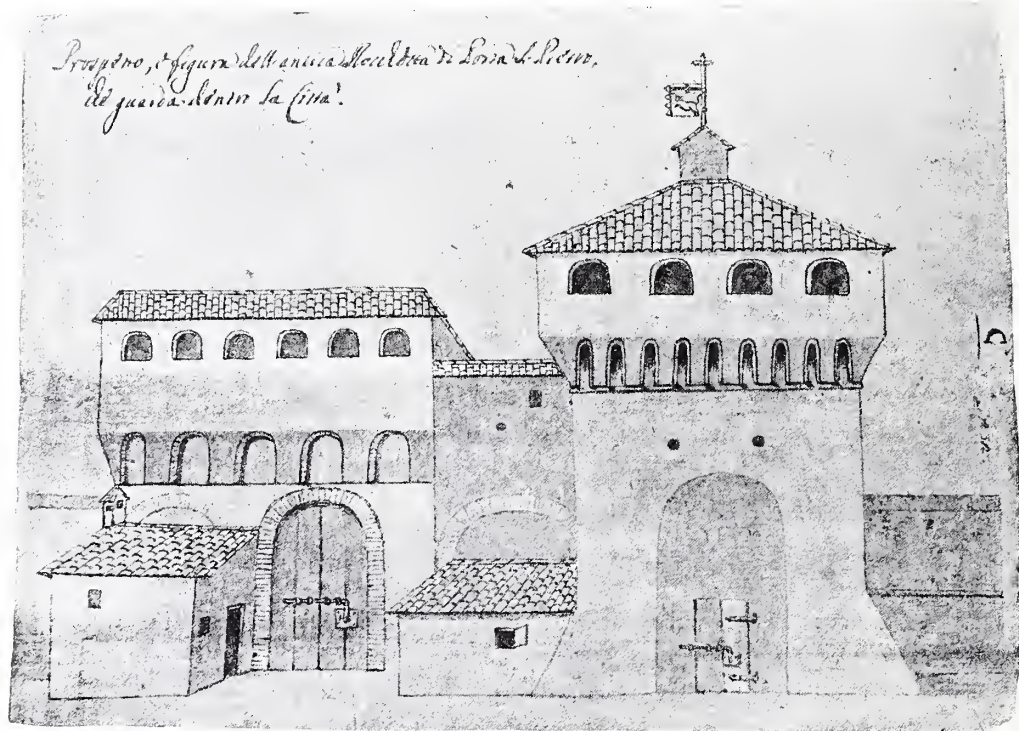
LE origini della primitiva rocca di Ravaldino non sono ben chiare. Tanto il Bonoli[1] quanto il Marchesi[2] ne attribuiscono la costruzione al cardinale Pietro Bituricense detto Bruggia, successo al Lemonicense nel 1371. Sembra che l'anno seguente il Bruggia abbia dato principio ai lavori per la costruzione di una rocca che si chiamò appunto di Ravaldino, collo scopo di creare una forte posizione avanzata atta a reprimere e tenere a bada i rivoltosi Forlivesi. Difatti, secondo le cronache del tempo, quei di Forlì per sottrarsi al giogo della Chiesa si erano associati al movimento reazionario dei Fiorentini, i quali, essendo stato loro negato da Papa Urbano V il possesso della rocca di Castrocaro, stata loro venduta in precedenza, vennero in Romagna per reclamare i loro diritti; ma la trama ordita dai liberali fu sventata e il potere di Forlì continuò a rimanere alla Chiesa.

I detti storici non accennano però al luogo nel quale sarebbe stata costruita la fortezza; solo Andrea Bernardi (novacula) nelle cronache di Forlì[1] informa che Caterina Sforza, otto anni dopo la morte del proprio marito Girolamo Riario, cioè nel

[1] BONOLI, *Storia di Forlì*, pag. 169.
[2] MARCHESI, Supplemento alla *Storia di Forlì*, pagg. 301 e 309

[1] Stampate dalla Dep. di S. P. pei monumenti storici delle Provincie di Romagna, vol. II, parte II, pag. 135.

* FORLÌ — ANTICA ROCCHETTA DI PORTA S. PIETRO — LATO ESTERNO VERSO RAVENNA.
(DISEGNO NEL « LIBER PRIVILEGIORUM », 1741).

1496, desiderosa di abbandonare il palazzo della Signoria, fece costruire un fabbricato che fu denominato il Paradiso in una località in cui esisteva la vecchia rocca; e poichè il Bernardi indica pure che il nuovo palazzo era orientato verso Faenza, ne deriva che esso doveva, con tutta probabilità, sorgere nello spazio compreso fra l'odierna barriera Ravaldino e il ridotto della rocca monumentale di si approfondiva oltre ai m. 4 circa. Alcuni vollero che questi avanzi appartenessero alla vecchia rocca.

Ora, che l' indicato recinto appartenesse realmente alla primitiva rocca, potrebbe anche darsi; ma che vi appartenga quel blocco isolato di muro, è inverosimile. In ogni modo, con dati soltanto ipotetici non è possibile ricostruire l'opera nei suoi veri limiti al tempo cui ci riferiamo; si può solamente,

* FORLÌ — ANTICA ROCCHETTA DI PORTA S. PIETRO — LATO CHE GUARDAVA VERSO LA CITTÀ. DISEGNO NEL « LIBER PRIVILEGIORUM », 1741).

Caterina Sforza [1].

Giova altresì notare che quando si fondava l'attuale carcere cellulare, compreso dentro il recinto della cittadella [2], fu riscontrato un grossissimo muro a scarpa, corrente da est ad ovest, circa a metà dell'area occupata dal cellulare stesso, il quale muro

coi dettami dell'esperienza, ricordare che verso la metà del XIV secolo, prima cioè dell'adozione delle artiglierie, le fortezze si facevano con tracciati geometrici per lo più regolari e con le varie parti simmetricamente disposte; dovendo inoltre resistere agli urti delle macchine nevro-balistiche, si costruivano con muri molto alti, di grossezze oscillanti fra i tre e quattro metri, e si munivano di merli, piombatoie e feritoie.

Parlando della rocca d' Imola si è potuto, coll'aiuto degli elementi storici e con la ispezione fatta

[1] In un' antica pianta esistente presso l'Ufficio del Catasto in Forlì, il recinto segnato nella pianta generale (fig. 1) colle lettere a-b-c-d-e, porta la denominazione di ruderi di un'antica rocca.

[2] Opera addizionale interna di grande importanza nelle cinte continue antiche della città fortificata. Serviva talvolta per tenere in freno gli abitanti e sempre per ultimo rifugio al presidio quando la cinta fosse perduta.

alle murature vetuste, ripristinare il carattere della fortificazione verso il 1332, accennando alla trasformazione delle torri, ai rivellini, al maschio e al fossato; ma intorno alla rocca di Forlì, regnando l' incertezza sul luogo preciso ove essa fu costruita e non potendosi dal complesso dei ruderi esistenti ricostruire l'antico manufatto come si è proceduto per Imola, è lecito supporre che essa sorgesse ove attinenza con avvenimenti storici di grande importanza; sia perchè le indicazioni date in quanto all'ubicazione della fortezza, sebbene molto vaghe, corrispondono grossolanamente all' ubicazione di alcuni ruderi rintracciati dentro la zona ricordata. Il dire poi che la primitiva rocca sorgesse più in qua o più in là della odierna, non cambia per nulla il fatto che realmente una vecchia fortezza esistesse.

* FORLÌ — IL PALAZZO DEL PODESTÀ.

sta l'attuale fortilizio, e che si sia a mano a mano trasformata, in armonia col progresso che andavano facendo le armi da guerra, specie nel periodo di transizione, cioè quando alle macchine ossidionali si sostituirono le artiglierie.

In conclusione, dopo tutte le ricerche fatte e fino a prova contraria, l' ipotesi più attendibile relativa al luogo ove si sarebbe costruita la primitiva rocca di Ravaldino è quella del Bernardi, sia perchè come cronista del tempo era più in grado di qualunque altro di conoscere luoghi e fatti che avevano stretta

Il male è che nessuno ha detto quale tracciato aveva e come era organizzata.

Ciò premesso, e poichè non vi è nessuna ragione per ammettere che a Forlì la fortificazione si scostasse allora dal tipo generalmente usato in Italia, parmi logico arguire che il cardinale Pietro Bituricense, seguendo l'esempio di altre fortezze che si erano già erette nella Romagna, tra cui quella d'Imola, abbia costruito la rocca di Ravaldino su pianta rettangolare con quattro torrioni ai vertici ed una torre quadrata (maschio) in posizione centrale e dominante.

Siccome la città era circondata da mura preesistenti, è facile altresì ritenere che tale fortezza facesse sistema con la cinta e servisse a rinforzare quella parte di essa da cui si potevano più facilmente pronunciare gli assalti dell' invasore.

In conformità di tale ipotesi, siccome il tracciato del ridotto odierno non doveva differire per nulla dal vecchio, così si può concludere che di fortezze se ne costruì una sola nello stesso luogo e, come si disse, la primitiva fu successivamente trasformata per renderla atta alla difesa contro le armi da guerra, che dalla metà del XIV secolo in poi andarono sempre modificandosi e perfezionandosi.

Ritornando ora al rinvenimento di quel tratto di muro presso le fondamenta del cellulare, può darsi che esso appartenesse alla cinta primitiva e che in quella posizione la cinta stessa facesse un risvolto rinforzato per proteggere la fortezza dal lato di mezzanotte.

* * *

Senza seguire passo passo il periodo storico che interessa la fortezza di Forlì fino al principio del XVI secolo nei riguardi dell'uso che se ne fece, cosa che condurrebbe a lungaggini non consentite dallo scopo che vogliamo raggiungere, accenneremo subito che la fortezza in discorso subì un primo ampliamento verso il 1472 colla costruzione della cittadella fatta per opera di Pino Ordelaffi [1] quando fu creato, dal Duca di Milano, Generale della Romagna e Conservatore degli Stati.

Il Bonoli al riguardo scrive:

CESARE BORGIA — DA UN RITRATTO ATTRIBUITO AL GIORGIONE — BERGAMO, ACCADEMIA CARRARA.

« . . . . ma sopratutto fece principiare la Cit-
« tadella, alla rocca di Ravaldino, anzi con ecces-
« siva spesa la stessa rocca quasi che tutta rifece,
« ed a tal termine ridusse, che per fortezza all'uso
« di quei tempi quella di Forlì a niun' altra non
« cede, rendendo la città da quella parte inespu-
« gnabile . . . . ».

Le parole del Bonoli confermano quanto si è detto, che cioè la rocca di Ravaldino venne successivamente trasformata ed adattata per la difesa contro le armi progredienti, tenendo però invariato il tracciato. Difatti nè il Bonoli, nè gli altri dicono

[1] Bonoli, Op. cit., pag. 240.

che nel 1472 si ampliasse la rocca propriamente detta, e che si abbattesse quella che esisteva per crearne un'altra nuova; si parla invece di una cittadella attaccata alla rocca per estendere la fortificazione, poichè le parole del Bonoli « . . . . con eccessiva spesa la stessa rocca quasi che tutta rifece . . . . » non vanno prese nel loro significato ratteristico per la ricostruzione della nostra rocca comincia intorno al 1488, dopo cioè l'assassinio del conte Girolamo Riario, istigato da Lorenzo de' Medici e compiuto da un manipolo di congiurati la sera del 14 aprile dello stesso anno 1488[1] col pretesto di sollevare il popolo dai balzelli da cui era gravato.

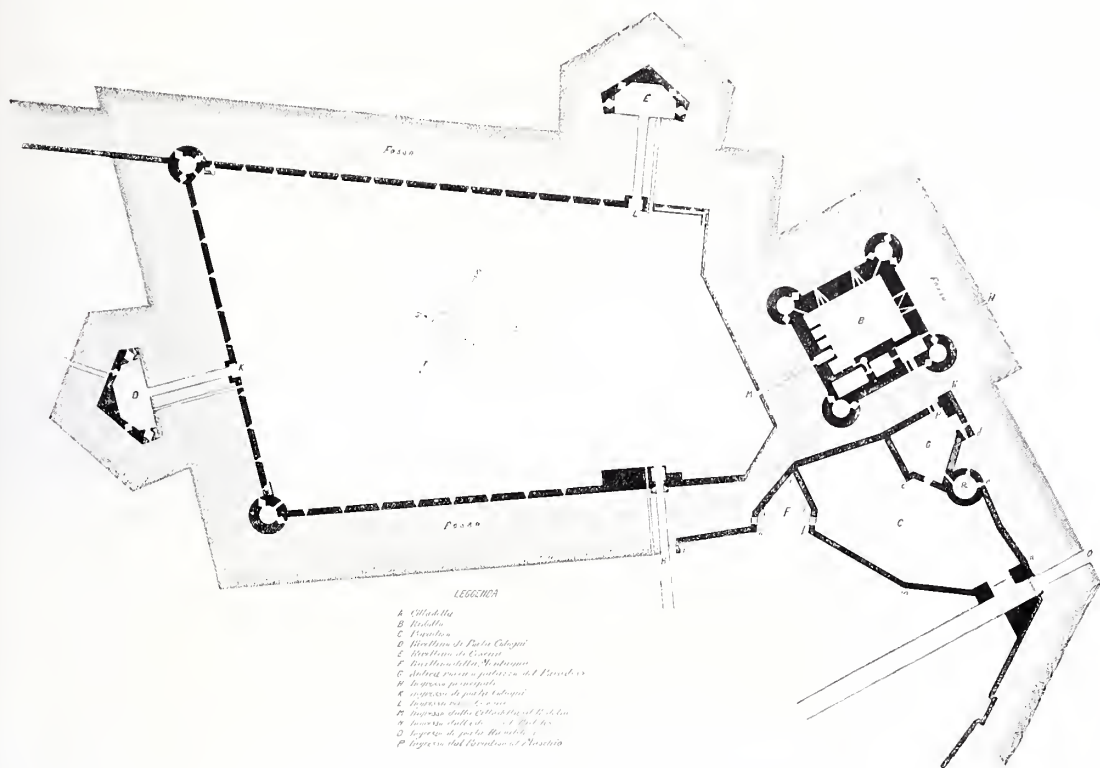



FIG. 1. PIANTA GENERALE DELLA FORTEZZA DI RAVALDINO NEL 1499.

preciso, perchè « rifare » significa ricominciare la costruzione da capo e rinforzare, adattare, ecc., come deve aver fatto Pino degli Ordelaffi, significa mettere il fortilizio in condizione di resistere alle artiglierie, che nel 1472 si usavano già in larga scala, e controbatterle.

Pino degli Ordelaffi adunque avrà fatto nè più nè meno di quello che si fece in tutti gli altri fortilizi dell'epoca, compreso quello d'Imola.

Il periodo storico adunque più interessante e ca-

Caterina Sforza, dopo la morte del marito, prevedendo che gli stessi assassini del Conte avrebbero usato ogni violenza contro di lei stessa e contro i suoi figli, mentre chiedeva soccorso a Giovanni Bentivoglio Signore di Bologna ed al fratello Duca di Milano per ricuperare la Signoria perduta, non indugiò a promettere a monsignor Savelli governatore della Chiesa ed ai suoi sicari medesimi ciò

[1] I congiurati principali furono i forlivesi certi Checco Orsi, Panzacchi e Ronchi.

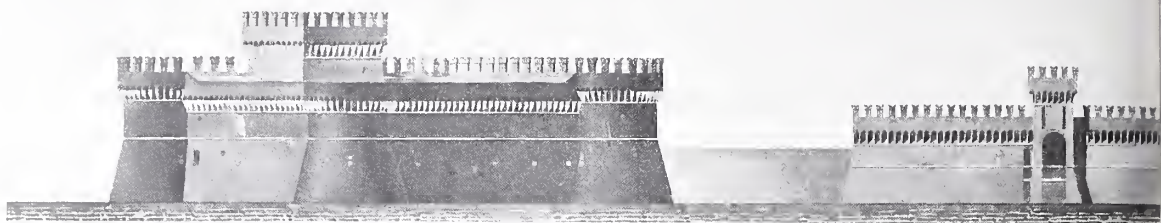



Fig. 2. LATO

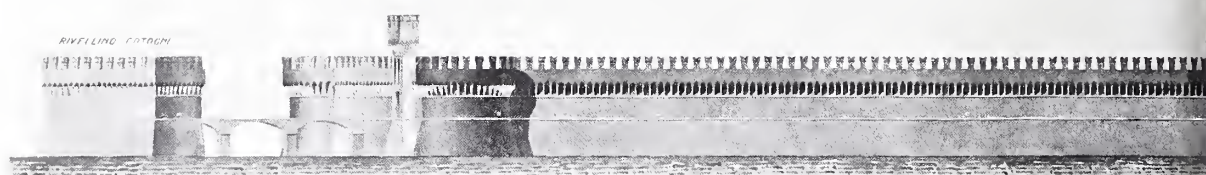



Fig. 3. LATO

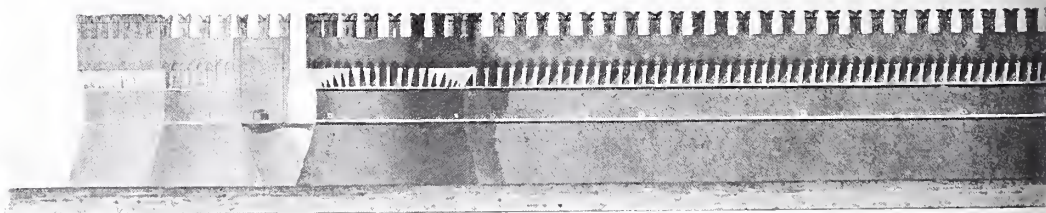
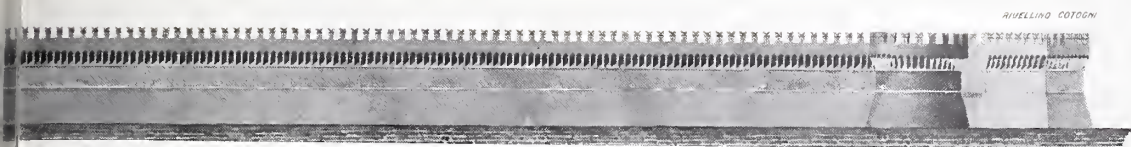
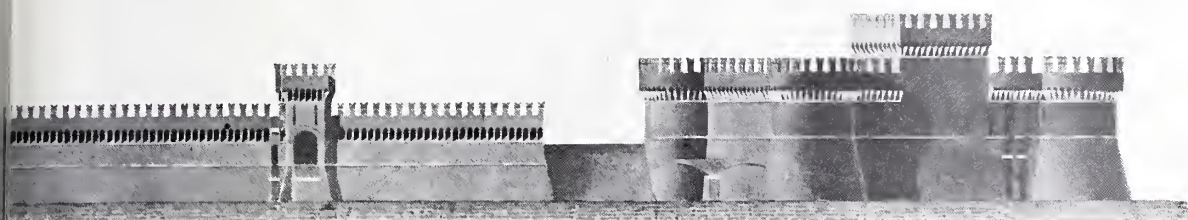



Fig. 4. LATO

LVANTE DELLA FORTEZZA.

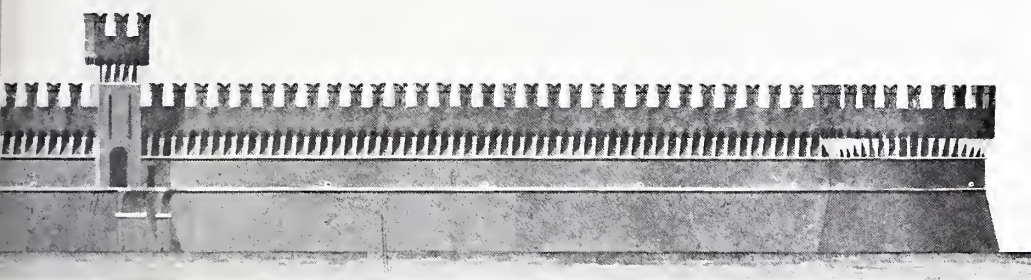
)NENTE DELLA FORTEZZA.

ORD DELLA CITTADELLA.

FIG. 2bis. LATO A LEVANTE DELLA FORTEZZA.

che le venne chiesto ed imposto; e poichè essi pretendevano sopratutto il possesso della rocca di Ravaldino, così Caterina, a cui premeva di conservare questo fortilizio sul quale faceva grande assegnamento per prendersi una rivincita sui Forlivesi traditori al giungere dei rinforzi da Milano, fece mostra di indurre il castellano a consegnare la rocca ai nemici, mentre, in antecedenza, gli aveva ordinato di non cederla a qualunque costo. Non valsero le minaccie di morte e le più raffinate crudeltà a rimuovere la Contessa dal suo proposito, onde i congiurati dovettero tentare di ottenere il baluardo con la forza, stringendolo d'assedio. Caterina, per ordine anche di monsignor Savelli, fu imprigionata, con tutta la sua famiglia, nella rocchetta di porta S. Pietro[1] e messa sotto la custodia di tre nobili cittadini, che la trattarono con animo pietoso e con tutto il rispetto.

Ma, liberatasi astutamente dalla terribile catena de' suoi persecutori, ebbe agio di riflettere che se le fosse stato possibile di penetrare con qualche pretesto nella rocca di Ravaldino avrebbe potuto, coll'aiuto delle genti che attendeva da Milano, sventare tutti i piani de' suoi nemici. Difatti, servendosi di persone a lei fidatissime, le quali indisturbate poterono recare messaggi avanti e indietro dalla rocchetta alla rocca di Ravaldino, Caterina riuscì pienamente nel suo intento senza dar segno di preoccupazione per i figli rimasti in balìa de' suoi più fieri avversari; ed infatti appena entrata nella rocca fece tirare alcuni colpi di artiglieria contro la torre del palazzo della Signoria e alcune case private di persone infide[1].

A cagione dei danni che erano stati arrecati e per lo sgomento che aveva invaso il popolo, monsignor Savelli, pensando di prepararsi alla difesa senza indugio, ordinò che si portassero da Cesena alcune spingarde ed un cannone[2]; chiamò a Forlì tutte le genti pontificie che erano in quella stessa città; fece alzare ripari e costruì batterie per espu-

[1] Il giorno seguente (16 aprile 1486) ebbe lo stesso risultato la prova tentata contro la rocca di Schiavonia.

[1] PASOLINI, *Caterina Sforza*, vol. I, pag. 238.
[2] Fu scaricato presso la porta Schiavonia perchè si voleva battere questa rocca prima dell'altra.

FIG. 3bis. LATO A PONENTE DELLA FORTEZZA. (Fot. Pettini, Forlì).

gnare la fortezza e per tenersi preparato agli eventi che si prevedevano poco lieti in conseguenza dell' intervento del Duca di Milano a favore della Contessa.

Infatti da Roma non giungeva nessuna notizia intorno ai rinforzi chiesti dal governatore pontificio; quindi ai congiurati non rimanendo altro mezzo per ottenere la rocca che il fuoco, lo aprirono il 26 aprile, arrecando però lievissimi danni: mentre i colpi lanciati dalla fortezza fecero anche qualche vittima e servirono sopratutto ad incutere nel popolo maggiore sgomento, che si convertì in terrore quando in Forlì fu sparsa la voce che l' esercito del Duca di Milano era pressochè alle porte della città, con animo di assaltarla di notte e di metterla poi a fuoco ed a sangue.

Non rimaneva ai traditori che un' ultima salvezza.... i figli di Caterina: strapparli dalla rocchetta e tenerli direttamente in ostaggio per trucidarli, qualora la madre non fosse uscita dalla rocca e non l'avesse quindi consegnata nelle loro mani; ma il colpo non riuscì, poichè i capi della guardia alla rocchetta con intrepida fermezza rifiutarono sdegnosamente di consegnare ai carnefici quegli innocenti fanciulli.

I congiurati, vedendo ormai chiusa ogni via per giungere allo scopo cui miravano, perchè odiati dal popolo e tenuti in vista dalle truppe ducali venute in aiuto a Caterina, dovettero fuggire. La Contessa a sua volta, liberatasi da ogni catena, avrebbe potuto prendersi una rivincita sui Forlivesi che le erano stati ostili, facendo entrare le truppe in città e concedendo loro il saccheggio; ma ciò non fece ed ordinò che soltanto una minima parte dell'esercito milanese entrasse in città, proibendo che si abbandonasse ad eccessi. L'atto di clemenza fruttò a madonna la riconoscenza e l' ammirazione del popolo.

Dopo i fatti narrati Caterina riebbe i suoi figli e riacquistò la Signoria di Forlì il giorno 30 aprile del 1488.

* * *

Non seguiremo le avventurose vicende di questa donna singolare fino al tempo in cui la Chiesa,

sotto il papato di Alessandro Borgia, determinava la distruzione della casa dei Riario, perchè il lungo periodo interposto di oltre dieci anni si svolse fra gli intrighi della famiglia e della politica; nonchè fra gli odî e le vendette contro coloro, specialmente, che avevano preso parte alla congiura per l'assassinio dei due mariti della Contessa, Girolamo Riario e Giacomo Feo [1].

Lasciando al lettore di consultare, al riguardo, il poderoso lavoro dell' illustre senatore Pasolini, ci limiteremo a ricordare che la fortezza di Ravaldino, costituendo un punto formidabile d'appoggio, sia per la difesa contro i nemici del di fuori, sia per quei di Forlì, avversari della Contessa, fu poco prima del 1499, al preludio cioè delle ostilità colla Chiesa, riattata, rinforzata ed in altri termini uniformata alle esigenze della fortificazione del tempo. E poichè si era già nel periodo in cui le grosse artiglierie, come si è visto parlando della rocca d' Imola, si andavano sostituendo colle leggere, e siccome i cronisti del tempo sono concordi nell'informare che di queste bocche a fuoco leggere, falconi, spingarde, ecc., se ne fece largo uso durante l'assedio di Cesare Borgia, così si vedrà che l'opera, nel suo complesso, si trovava informata, se non in tutto, certamente in parte, ai criteri di quell' arte fortificatoria che più tardi subì la nota trasformazione classica, in virtù del grande riformatore che fu il senese Giorgio Francesco Martini.

Per procedere con ordine e per maggiore intelligenza del lettore, si è creduto conveniente di disegnare e qui riprodurre una pianta generale del fortilizio (fig. 1) come doveva essere al tempo del detto assedio, cioè verso il principio del 1499.

Il disegno è stato redatto su la traccia dei ruderi esistenti, parte in vista e parte messi in luce con appositi scavi autorizzati dal Ministero della P. I. e con la scorta di elementi storici per quanto si riferisce alle fasi dell'assedio e alla descrizione della rocca medesima, tramandataci dai cronisti. A questo riguardo è bene notare, a scanso di dubbiosi raffronti, che prima di tutto le antiche monografie del fortilizio non sono complete, ed in secondo luogo i cronisti, per deficienza di cognizioni tecniche, non sempre si esprimono con esattezza di linguaggio parlando della fortificazione in particolar modo e dell' impiego delle bocche a fuoco.

Abbiamo già detto che la fortezza di Ravaldino era costituita da una cittadella, da un ridotto e da opere avanzate che si raggruppavano verso ponente, nella località detta del Paradiso, ove Caterina Sforza avrebbe costruito, nel 1496, quel famoso palazzo di cui non è stato possibile trovare alcuna traccia e di cui tuttavia i cronisti, compreso il Machiavelli, parlano, senza indicare con precisione il luogo ove sorgesse e descriverne la struttura.

Nella leggenda posta a lato della stessa fig. 1 si sono indicate le varie parti della fortezza colle antiche denominazioni.

Come vedesi, gli ingressi che mettevano alla cittadella erano tre, e cioè uno H, il principale, nel lato a ponente, situato, press' a poco, nello stesso luogo dove sta l'odierna entrata del cellulare; un secondo K nel lato a mezzanotte in prossimità al torrione di nord-est presso il rivellino di porta Cotogni; un terzo L nel lato volto a levante presso il rivellino di Cesena: si accedeva poi dalla cittadella al ridotto per mezzo di un quarto ingresso M praticato nella fronte a nord del ridotto stesso: dall'esterno vi si entrava per mezzo di un quinto ingresso N situato nella fronte a mezzogiorno; mediante un sesto ingresso O si accedeva, passando per la porta Ravaldino, alla località detta il Paradiso: e finalmente, in virtù di un settimo ingresso P, nel lato a ponente si comunicava dal Paradiso al maschio del ridotto. Tanto la cittadella quanto il ridotto erano circondati da un fossato largo e profondo, che all' altezza dei vari passaggi era attraversato da appositi ponti levatoi, fossato che sembra ricorresse effettivamente anche attorno ai rivellini. Si suppone poi che questi rivellini comunicassero coll' esterno per mezzo di un passaggio sotterraneo occultato al nemico, o per mezzo di un altro ponte levatoio simile a quello di comunicazione fra i rivellini stessi e la cittadella. Però nei ruderi di quello detto di porta Cotogni, mentre si sono rinvenute le traccie di cannoniere (fig. 1), non si è rinvenuta alcuna traccia di porta nella parte anteriore che avrebbe dovuto esistere per passare dal ponte al rivellino; dunque è più probabile l'ipotesi che il passaggio fosse sotterraneo.

Accennato così brevemente ai passaggi, veniamo a parlare delle opere avanzate, le quali unitamente alla cinta costituivano il complesso della fortificazione di Caterina Sforza.

I due rivellini, della porta Cotogni e di Cesena, servivano a difendere i rispettivi due ingressi della cittadella ed erano costruiti sopra una pianta della

[1] Sposato in segreto da Caterina Sforza nell'aprile del 1493 e creato governatore generale e vice Signore de' suoi Stati. Fu assassinato il 13 settembre dello stesso anno.

forma indicata dalla fig. 1, lettere D ed E, esattamente rilevata dai ruderi scoperti del rivellino di porta Cotogni.

Dirimpetto alla fronte di ponente del ridotto, il piazzale odierno, che serve di palestra per i giuochi dei monelli, era appunto chiamato il Paradiso. Con la guida dei ruderi, ancora esistenti in questa zona di terreno, è stato possibile ricostruire: la grande sviluppo. Infine la cinta, costituita da cortine e torrioni quadrati, si attaccava egualmente alla porta Ravaldino, e sviluppandosi verso ovest si protendeva fin verso il fiume Montone, ripiegandosi poi verso nord-est; ora, se il fosso girava tutt'attorno al ridotto, devesi ammettere altresì che dalla fronte di ponente vi fosse un muro di scarpa a-i per formare l'argine del fossato da quella parte.

FIG. 4bis. LATO A NORD DELLA CITTADELLA.

tenaglia f-g-h-i-l-m (fig. 1), che in antico chiamavasi il rivellino della montagna; e il tratto di muro b-d-e-n, che partendo in vicinanza al torrione di sud-ovest, si prolungava sino all'antica porta di Ravaldino; non si è potuto identificare il perimetro a-b-c-d-e quale risulta dalle mappe antiche, perchè ragioni economiche non permisero di approfondire gli scavi fin dove sarebbe stato necessario; però da quel poco scoperto pare che l'area fabbricata compresa in quel perimetro medesimo facesse sistema col rivellino circolare R, del quale tuttora esistono gli avanzi per $^{1}/_{4}$ circa del suo

Fissando un po' la nostra attenzione su quell'area a-b-c-d-e e sui ruderi di muraglia raggruppati verso mezzogiorno, nasce il dubbio che là appunto si ergesse il palazzo di Caterina Sforza; ciò che poi maggiormente concorre a stabilire simile ipotesi sono due importanti circostanze, e cioè la presenza del rivellino R sul dinanzi, ed il passaggio P che era tra questo supposto palazzo e il maschio della torre: il rivellino R certamente difendeva l'ingresso verso la porta Ravaldino e la comunicazione interna, e serviva per facilitare il transito nel maschio, quando le fasi del combattimento consigliavano di

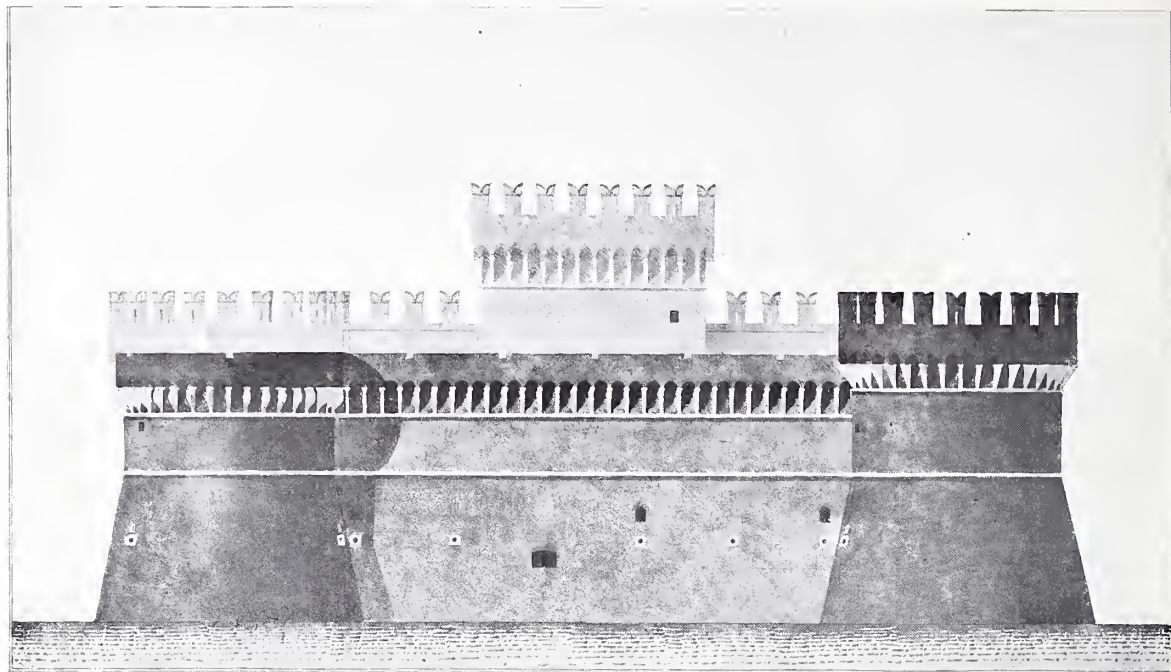



FIG. 5. RIDOTTO — FRONTE A LEVANTE.

abbandonare la difesa avanzata e per concentrare le forze nel punto meno vulnerabile all'azione dell'offesa.

* * *

L'organizzazione difensiva delle varie fronti sia della cittadella che del ridotto si è desunta dai ruderi della fortezza tuttora in vista e dall'esame di alcuni particolari interni rimessi in luce per mezzo di aperture praticate nelle cortine e nei torrioni del ridotto; ed affinchè il lettore possa aver agio di confrontare fra di loro queste varie fronti del fortilizio di Caterina Sforza, come erano al tempo dell'assedio di Cesare Borgia e come sono attualmente, si presentano nelle fig. 2, 3, 4, 5, 6 e 7 le prime, e nelle fig. 2 bis, 3 bis, 4 bis, 5 bis, 6 bis e 7 bis le seconde rispettivamente della cittadella e del ridotto.

Come in quelle d' Imola, anche in questa rocca non tutte le fronti si uniformarono al progresso delle artiglierie, in quanto che la trasformazione dei merli in merloni si praticò soltanto in quelle più vulnerabili alle offese del nemico, cioè nelle cortine di mezzogiorno e di levante e nel torrione di sud-ovest (fig. 2, 5 e 7).

Egualmente l'artiglieria impiegata era di svariati calibri e quindi le cannoniere rintracciate sono di svariati tipi (fig. 8, 9, 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17 e 18)[1].

I torrioni del ridotto sono a tre piani, di cui due casamattati ed il superiore aperto (fig. 8, 9 e 11); si accede dal cortile alla casamatta inferiore per mezzo di uno stretto corridoio praticato trasversalmente in una delle cortine attigue; si accede alla casamatta centrale per mezzo di una scaletta a chiocciola, partente però dal piano superiore. Nelle due casematte sonvi da due a tre cannoniere elittiche (fig. 11).

I torrioni della cittadella sono soltanto a due piani, l' inferiore casamattato, con tre cannoniere elittiche, il superiore aperto in comunicazione colla piazza d'armi delle cortine (fig. 15 e 16).

Il maschio è collegato colle cortine di mezzogiorno e mezzanotte per mezzo di appositi ingressi (fig. 8, 9 e 17), di cui tuttora esistono traccie; inoltre, costituendo esso la parte più dominante del ridotto, era a quattro piani, di cui tre casamattati e uno aperto e merlato, comunicanti fra loro per

[1] Nella cittadella si rinvennero 32 cannoniere aventi la forma di un tronco di cono rastremato dall'interno verso l'esterno mediante anelli concentrici (fig. 13 e 14, lett. A e B).

mezzo di una bellissima scala a chiocciola in pietra da taglio, ben conservata ed assai elegante (fig. 17 e 18).

Di caratteristico si è ritrovato un pozzo tubolare (fig. 17, lett. P) che parte dalla piazza d'armi del maschio stesso e termina a 7 metri al disotto del piano dei cortili interni.

Nel pozzo, che si ritenne e si ritiene tuttora servisse da trabocchetto, furono rinvenuti dei bellissimi frammenti di maiolica, tra cui uno di squisita fattura colla sigla degli Sforza e la corona di conte, nonchè due proietti di ferro sferici per falcone (fig. 19).

* * *

Ricostituita così la rocca di Ravaldino, accenneremo alle fasi dell'assedio di Cesare Borgia per ricordare ai lettori la maschia figura di Caterina Sforza.

Ma prima di far ciò crediamo opportuno di far rilevare, riferendoci naturalmente al tempo di quell'avvenimento, che la rocca non era scevra da difetti dal punto di vista della fortificazione:

1°) perchè si erano costruite troppe opere staccate, le quali obbligavano ad una grande suddivisione di forze;

2°) perchè essendo le opere staccate, a lor volta, in comunicazione colla cittadella e col ridotto per mezzo di soli ponti levatoi, i difensori potevano essere facilmente tagliati fuori dalla fortezza, quando l'avversario fosse riuscito a distruggere le comunicazioni;

3°) perchè la fortezza non rispondeva più alle esigenze difensive ed offensive delle artiglierie, che sul principio del '500 avevano già fatto un rapido progresso. A tal fine sarebbe stato opportuno di sistemare la fortezza con opere più basse costituite da murature e terrapieni; ma forse a cagione dell'enorme spesa che si sarebbe incontrata, del tempo che sarebbe occorso, ed essenzialmente per la riluttanza, che è naturale nell'uomo, di passare da un sistema ad un altro, Caterina Sforza si appigliò al partito di usare soltanto alcuni ripieghi e dispose perchè venissero soppressi i merli e sostituiti i merloni, abbassate le cortine ed ingrossati, in pari tempo, i muri.

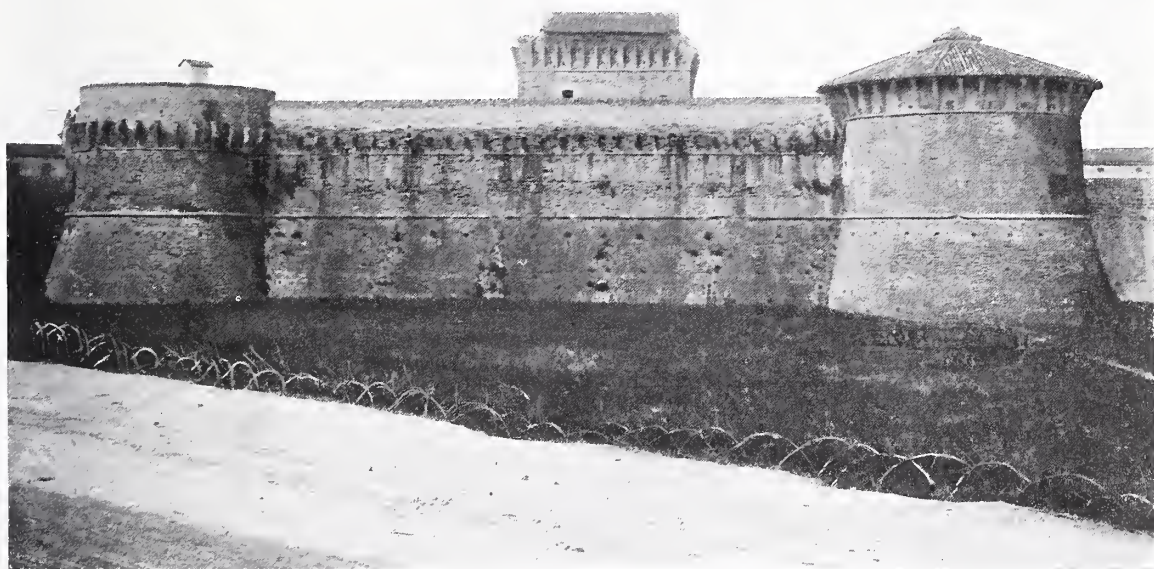



FIG. 5bis. RIDOTTO — FRONTE A LEVANTE.

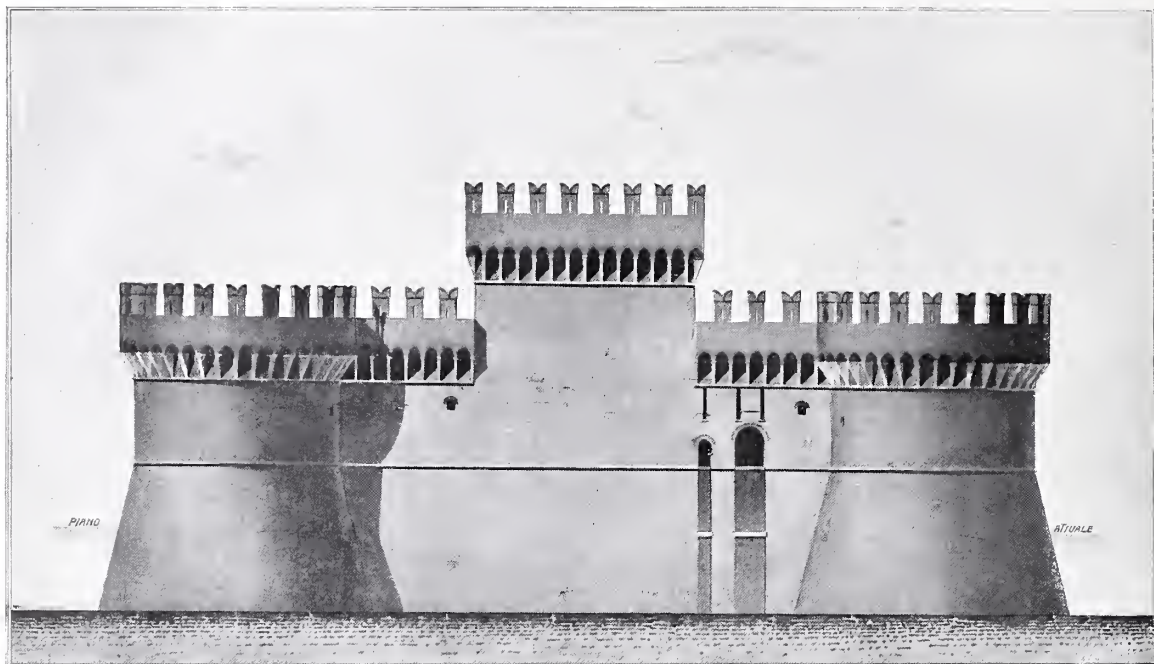



FIG. 6. RIDOTTO — FRONTE A PONENTE.

Le prime due osservazioni sono anche avvalorate dal parere del Machiavelli (libro settimo *Dell'arte della Guerra*), il quale attribuisce la perdita della rocca non soltanto al modo poco lodevole con cui furono condotte dai capi le operazioni della difesa, ma al sistema difettoso della fortificazione.

Si premette che Caterina Sforza, con il suo fermo proposito di resistere ad ogni costo al Borgia, si era alienato l'amore dei Forlivesi, i quali, temendo la violenza dell'esercito invasore, quando colla forza si fosse impadronito della città, non le prestarono nessun aiuto; per la qual cosa, nel momento in cui l'azione della rocca doveva svolgersi contemporaneamente a quella della città, per impedirne l'ingresso al Borgia ed alle sue masnade, mancò la seconda, ed il Duca Valentino potè liberamente entrare in Forlì colle sue genti il 19 dicembre.

È ben vero che la fortezza di Ravaldino, destinata ormai a difendere da sola quel poco dello Stato di Romagna che rimaneva alla Contessa, era munita di molta artiglieria; ma è anche vero che le rocche isolate, come in genere tutte le opere fortificatorie che non sono appoggiate dalla difesa esterna, sopra un campo d'azione più vasto, finiscono, a lungo andare, per cedere con la rovina dei manufatti e colla distruzione di tutto o di gran parte del presidio.

Tuttavia Caterina Sforza si lusingava, fiduciosa nel suo ardimento, nella capacità de' suoi capi, nel valore de' suoi soldati, e infine nella copiosa artiglieria che guerniva le varie parti del fortilizio: ma non pensava che il nemico, più potente di lei per forze e più libero di agire colla sua artiglieria, l'avrebbe o presto o tardi sopraffatta.

La rocca difatti fu provvista di artiglierie pesanti e leggere, collocate in basso le prime, e sulle piazze d'armi alte le seconde per battere di fronte e di fianco e per difendere gli ingressi. Di ciò non solo fanno fede il grandissimo numero di cannoniere rintracciate nelle muraglie esistenti, ma anche i cronisti del tempo, i quali sono concordi nel dire mirabilia dell'armamento e del modo com'esso era collocato.

* * *

Caterina, dopo la caduta della rocca d'Imola, nella persuasione di poter fare assegnamento sulla fedeltà e sull'appoggio dei Forlivesi, mise in salvo il figliuolo Ottaviano mandandolo in Toscana, e

così, libera da ogni preoccupazione di famiglia, si diede col massimo zelo ad attivare in tutti i più minuti particolari il piano di difesa della rocca di Ravaldino.

Difatti dispose per la postazione in batteria di tutte le artiglierie; stabilì ed assegnò ai suoi capi i vari comandi; completò le provvigioni de' viveri, munizioni, paglia, legna, armi e corazze; aumentò la guarnigione portandola a 2000 uomini, senza contare i volontari della città, contado e distretto, fra i quali vi erano 400 fra spagnuoli e guasconi; fece in ultimo, e cioè all'avvicinarsi del Duca Valentino a Forlì, abbattere tutti i ponti della cittadella e del ridotto.

Il 19 di dicembre verso sera, per la porta di San Pietro, Cesare Borgia entrò in Forlì colle sue genti, senza trovare la benchè menoma resistenza da parte dei cittadini.

Secondo il Bonoli, l'esercito invasore sarebbe asceso a 14 mila persone tra tedeschi, svizzeri, alemanni, francesi, spagnuoli, guasconi, preti, frati, osti e meretrici.

Tralasciando i particolari odiosi intorno alle violenze e alle crudeltà d'ogni genere, commesse da quelle genti in Forlì, ricorderemo solo che la Contessa, proprio nel giorno di Natale, per mostrare al Duca che sebbene egli si fosse già installato in città, non lo temeva, fece tirare vari colpi contro il palazzo della Signoria, i quali, pur non arrecando gravi danni, servirono però ad eccitare maggiormente l'animo del Duca, cui seccava assai di consumare le sue energie per l'ostinatezza di una donna.

I giorni intanto passavano e mentre Caterina da una parte continuava imperterrita nel suo sistema di molestare la città con tiri d'artiglieria, il Principe dall'altra si rodeva per la sua inazione, tanto che un giorno decise di portarsi sino agli spalti della rocca e di parlare alla fiera avversaria per convincerla a cedergli il baluardo senza spargimento di sangue.

Caterina, dritta ed immobile, ascoltate le parole del Borgia, senza dar segno di commozione, rispose che sdegnava di scostarsi dalle orme de' suoi avi,

FIG. 6bis. RIDOTTO — FRONTE A PONENTE.

i quali non conobbero paura, che non credeva affatto alle promesse che le si erano fatte, poichè la mala fede del padre toglieva ogni credito al figlio, che infine essa aveva forze sufficienti a difendersi e non credeva che quelle del suo interlocutore fossero invincibili.

Il Duca in sulle prime rimase sgomentato e si allontanò rapidamente; ma poi, accarezzando di nuovo l' idea che coll' insistenza avrebbe finito di guadagnare l'animo di quella donna, tentò un secondo colloquio; ma anche questo sortì esito sfavorevole.

Cesare, più che mai irritato, volò al campo per intendersi co' suoi capi circa il da farsi per agire prontamente e con la massima energia; la Contessa, a sua volta, prevedendo che l' ira del suo terribile avversario si sarebbe rivelata prossimamente con l'attacco di viva forza alla rocca, infondeva coraggio ai suoi, facendo balenare nelle loro menti l' idea di una vittoria sicura, e intanto dava le ultime disposizioni per poter iniziare il fuoco da qualunque parte si fosse pronunziato l'attacco temuto.

Sembra che il Duca subito dopo facesse piantare due batterie e cioè una verso la chiesa di S. Gio. Battista che fu poi dei Cappuccini (oggi demolita), la quale sorgeva a sud-ovest della città; e l'altra in aperta campagna, a mezzogiorno della rocca. In quanto alla posizione della prima batteria, è lecito sollevare qualche dubbio, poichè nel punto dove sarebbero stati posti i cannoni le mura formano un angolo ed avrebbero certo impedito il tiro; ma dal momento che il Bernardi, storico contemporaneo, lo afferma, può darsi che prima dell' assedio le mura avessero un altro andamento; oppure che i cannoni stessi fossero stati piazzati più in giù della ricordata chiesa, in modo da lasciare scoperte le adiacenze della rocca.

FIG. 7. RIDOTTO — FRONTE A MEZZOGIORNO.

In ogni modo l' intendimento del Principe era palese, poichè le sue artiglierie, poste a sud-ovest ed a mezzogiorno della rocca, miravano a battere principalmente il Paradiso, che costituiva la parte del fortilizio più vulnerabile e più fortificata [1].

[1] Si legge al riguardo che la batteria di S. Giovanni era costituita da 7 cannoni bellissimi e 10 falconetti; il più grande dei cannoni aveva nome *Tiverina*, era lungo 9 piedi e portava un proiettile lungo una spanna.

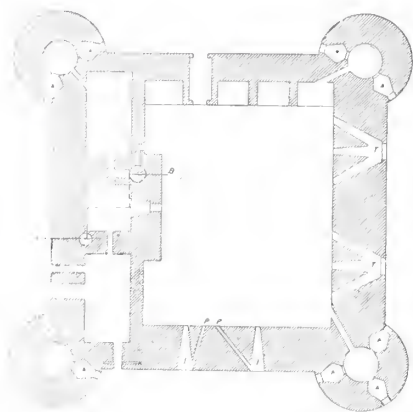
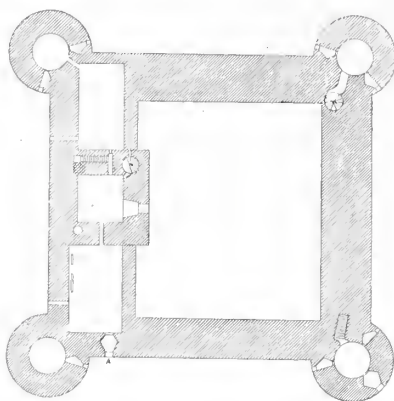
Il 28 dicembre queste batterie aprirono il fuoco, e poichè la difesa aveva riconosciuto che la posizione presa di mira era assai pericolosa, Caterina abbandonò il palazzo, che dette a' suoi capitani, e si rifugiò nel maschio, e poi, per maggior sicurezza, nel rivellino di porta Cotogni. Il Burriel scrive in proposito che « le palle volavano sopra la parte « superiore di queste fabbriche e le difese del ri- « vellino furono atterrate; non fu colpita la parte « inferiore perchè, massiccia com'era, avrebbe avuto « ben poco danno . . . ».

Ciò vuol dire che l'artiglieria aveva danneggiato il rivellino della montagna nella parte superiore e tutte le altre fortificazioni attorno al palazzo e specialmente il rivellino R (fig. 1).

Il cannoneggiamento però fu di breve durata, poichè il giorno 29, con meraviglia di tutti, il fuoco fu sospeso da ambe le parti per mutare condotta intorno alla prossima ripresa delle ostilità. Difatti il 5 di gennaio il cannone tuonò di nuovo e questa volta con grande vantaggio degli assalitori, i quali riuscirono a rovinare le muraglie del maschio e dei torrioni laterali nella parte più elevata, ed avrebbero potuto certamente ottenere maggior successo se, rimanendo inerti il giorno seguente per festeggiare l' Epifania, non avessero dato agio ai difensori di riparare alla meglio ai guasti e trincerarsi nei ripari che andavano mano mano erigendo.

L'assedio durava già da venti giorni e l' impazienza del Duca pareva che aumentasse con la costanza di Caterina Sforza, la quale non perdeva un istante per spiare le intenzioni del nemico e per incitare i suoi alla resistenza e alla abnegazione, col miraggio del premio e della vittoria.

FIG. 7bis. RIDOTTO — FRONTE A MEZZOGIORNO.

Frattanto i dieci cannoni della batteria di S. Gio. Battista, portati forse più avanti e tirando giorno e notte contro la cortina di ponente del ridotto, aprirono due breccie; i difensori, alla loro volta, che non potevano più combattere dal maschio e dai torrioni laterali, poichè rovinati alla sommità, si ripararono dietro il muro rimasto fra le due breccie, resistendo ostinatamente; però, crollato poco

dopo anche quel tratto di muraglia, il ridotto da quella parte non offrì più alcun ostacolo. La difesa, vistasi a mal partito, cercò di ripristinare alla meglio una barriera, erigendo dei ripari con terre e nello stesso tempo piantando una batteria in mezzo al cortile del ridotto, protetta con parapetto formato da travi e botti piene di sabbia; ma il ripiego a poco valse, poichè i rottami del muro, cadendo nel fossato, servirono a preparare il passaggio nell'interno del fortilizio.

Difatti il Duca, approfittando dell'occasione propizia, ordinò che si finisse di colmare quel tratto di fosso con le fascine che in gran quantità aveva fatto già provvedere.

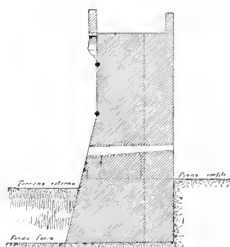
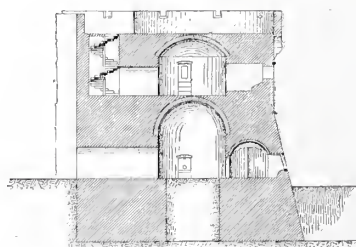
Facilitato in tal modo il passaggio del fosso, che era largo e profondo, alcuni ducali riescirono ad attraversarlo e ad accostarsi al rivellino R (fig. 1); molti altri, seguendo l'esempio, fecero altrettanto e indisturbati, arrampicandosi su per le rovine della muraglia diroccata, penetrarono nel maschio e salirono, per la scala a chiocciola, sulla sommità.

Gli storici contemporanei lamentano l'inerzia dei difensori e specialmente l'inazione di quella batteria piantata nel cortile del ridotto nel momento del pericolo, quando cioè la difesa avrebbe dovuto spiegare tutte le forze contro i punti minacciati.

Gli stessi storici sospettarono che Giovanni da Casale, capitano di tutte le fortificazioni del Paradiso, avesse agito così per tradimento; ma tale sospetto non è confermato da altri, tra cui il Machiavelli, contemporaneo e pratico del luogo, il quale, come si disse, attribuì la perdita della rocca più specialmente alla sua difettosa organizzazione.

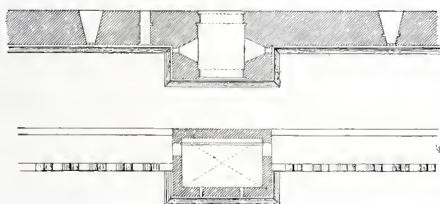
Caterina, disperata ma intrepida, visto che ormai ogni tentativo di difesa sarebbe stato vano, comandò di dar fuoco alle polveri, pronta a saltare in aria con le mura e le torri della sua rocca; ma per la viltà dei capi del presidio, i quali non obbedirono a tempo, lo scoppio della polveriera avvenne in ritardo e non produsse l'effetto desiderato, anzi servì ad uccidere gli amici e i nemici che si trovavano nell'interno della torre ed a facilitare il passaggio del fosso, ricolmatosi, colle macerie, quasi totalmente.

Per tal fatto lo stesso Valentino potè penetrare nella rocca, occupando i ponti di comunicazione colla cittadella.

In questo frangente terribile, in cui il timore del combattimento si univa alle grida dei feriti e agli urli dei difensori che imprecavano sfiniti e desolati, Caterina uscì dal maschio, ultimo suo rifugio, con cipiglio fiero e minaccioso per vedere se fra i suoi vi fossero dei vili capaci di indietreggiare nel momento del supremo pericolo. Immantinente intorno a lei si risvegliò l'azione, si riprese il coraggio, e dallo spavento si passò all'eroismo più disperato; la guarnigione si riordinò, serrò le file, contrastando il passo alle soldatesche che sempre più numerose continuavano a passare il fosso e a spargersi in tutta la cittadella.

Il combattimento si accese accanito da ambe le parti; fra la mischia lottavano i capi e la stessa Caterina, la quale, corazzata e stretta da ogni parte, non cessava di dar coraggio e speranza a' suoi soldati, che la difendevano strenuamente.

La lotta corpo a corpo durava da due ore, quando Caterina, sopraffatta e ridotta all'estremo, comandò di dar fuoco alle fascine accatastate nella rocca e nella cittadella, coll' intento di trattenere ancora il nemico, opponendogli una muraglia di fuoco.

Questa volta fu prontamente ubbidita, ma, a cagione del vento, le fiamme e le dense colonne di fumo vennero spinte nell'interno, sicchè i difensori dovettero arrestare la loro azione e interrompere il combattimento; però, appena il fumo si diradò, Caterina si spinse innanzi con un pugno d'eroi per ricominciare una lotta disperata; ma invano, poichè uno dei capi, Giovanni da Casale, inaspettatamente e senza ordine, innalzò la bandiera bianca in segno di tregua.

Pianta della porta d'ingresso alla cittadella Fig. 12

Questo fatto, che destò un entusiasmo indescrivibile nelle soldatesche del Borgia, cagionò all'incontro tale scoramento nel nucleo dei difensori rimasti, che i duci e la stessa Caterina, non più obbedita, dovettero arrendersi al nemico.

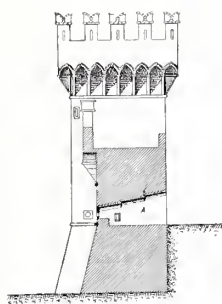
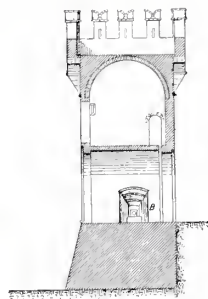
Alla resa seguirono gli atti più barbari e nefandi che mente umana possa immaginare, da parte dei mercenari sui vinti.

Caterina, prigioniera del Duca, e lasciata in completo abbandono dai suoi sudditi e dai suoi alleati, non smentì mai sè stessa, e forte, serena e dignitosa, mostrò sino all'ultimo di essere rassegnata al destino.

Pur troppo a questa eroina era serbato di finire nelle mani di Cesare Borgia!

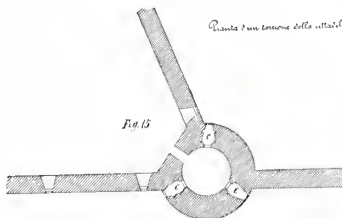
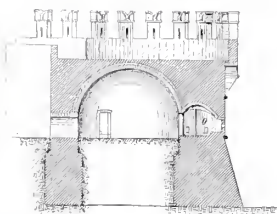
*
* *

Dallo svolgimento narrativo intorno alle vicende delle due fortezze sono risultate chiaramente due cose: l'analogia nei tracciati delle opere rispettive e l'uniformità dell'organizzazione difensiva per quanto riguarda l' impiego delle bocche a fuoco.

Sezione d'una cortina della cittadella Fig. 13 — Sezione della porta d'ingresso alla cittadella Fig. 14

Ad Imola la fortificazione si limitò alla sola rocca munita di un piccolo ridotto interno: invece a Forlì essa si estese maggiormente coll'aggiunta della cittadella iniziata, come si disse, da Pino degli Ordelaffi e compiuta dal conte Girolamo Riario Sforza.

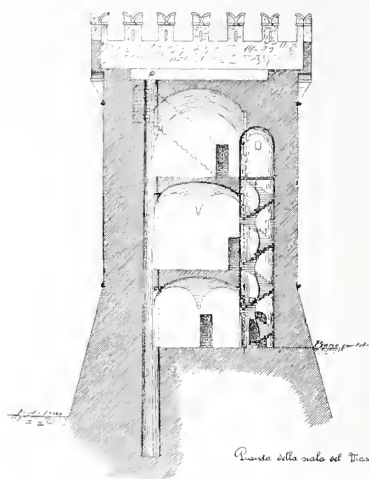
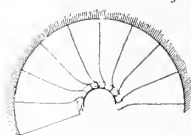
Pertanto, dell'organizzazione difensiva si è visto che le due rocche progredirono di pari passo, ma con una lenta ed incompleta evoluzione, talchè, al momento del bisogno, cioè al tempo dell'assedio di Cesare Borgia, esse non rispondevano che in parte ai criteri della fortificazione in uso, e per ciò si arguisce che non avrebbero potuto resistere a lungo, neanche quando la resa non fosse stata accelerata da altre cause, come da tradimento o da cattivo impiego delle truppe.

Difatti, mentre le fortezze erano munite di artiglierie di tutti i calibri, fra cui abbiamo ricordato le passavolanti, le bombarde, le bombardelle ecc., il Duca Valentino invece disponeva di artiglierie tutte leggiere, cioè cannoni, falconi, falconetti, ecc. Colle prime non si ottennero che effetti molto limitati, data la loro inamovibilità e la scarsa potenza balistica; colle seconde invece si rovinarono le opere avanzate e si aprirono le breccie nei ridotti.

Accennando alle successive trasformazioni dei fortilizi, si è visto altresì che le cortine e i torrioni si abbassarono quando alle macchine nevro-balistiche si sostituirono le artiglierie; che si smerlarono al-

Pianta d'un torrione della cittadella Fig. 15

cune fronti, quelle maggiormente esposte all'azione dell'offesa, quando le artiglierie leggiere si sostituirono alle pesanti; ma ciò non fu sufficiente, perchè il cannone nemico fece risentire ben presto la sua azione demolitrice sulle altre murature merlate e specialmente sui rivellini a custodia degli ingressi.

Nella preparazione della difesa in genere si è pure rilevato che le forze in uomini e cannoni non furono ripartite a seconda dei bisogni ed in special modo in proporzione allo sviluppo e alla importanza delle singole opere.

Difatti ad Imola il castellano Dionigi Naldi, nel momento decisivo dell'assedio, manca di forze sufficienti da opporre all'attaccante, deve ricorrere alla sospensiva delle armi e richiedere soccorsi a Caterina Sforza. A Forlì, con un forte presidio e con una buona scorta di artiglieria, non si arriva a coordinare un'azione simultanea ed intensa di fuochi contro l'invasore, nel periodo che questi si prepara per l'attacco.

Bisogna al riguardo concludere che mancò l'unità di comando e che perciò l'azione procedette slegata e con eccessivo sparpagliamento di uomini impiegati specialmente per la difesa dei passaggi e delle comunicazioni che si erano create.

Se a questo si aggiunge la natura infida della maggior parte dei gregari, l'incapacità impulsiva di taluni capi e la codardia di altri, è facile vedere che l'eroismo soltanto di una donna non poteva essere sufficiente per condurre a buon fine un' impresa così ardua, contrastata altresì dagli stessi abitanti delle città assediate.

L. MARINELLI
Ten. Colonnello del Genio.

Le illustrazioni segnate con asterisco sono tolte dall'opera di Pier Desiderio Pasolini: *Caterina Sforza*, Roma, Ermanno Loescher, 1893.

FIG. 19. VASI IN CERAMICA E PROIETTI DI FALCONE RINVENUTI NEL POZZO FERRATO DEL MASCHIO.
(Fot. Carli, Ravenna).

I GIOVANI ILLUSTRATORI ITALIANI: SERAFINO MACCHIATI.

L'INDIFFERENZA disdegnosa dei nostri editori e direttori di giornali illustrati, che sembrano quasi mettere una certa civetteria vanagloriosa nell'infischiarsi dei nobili interessi dell'arte, con la profonda convinzione di giovare così meglio ai loro affari, in modo alquanto differente ma parimenti significativo che verso Alberto Martini si è manifestata verso Serafino Macchiati, il secondo dei giovani illustratori italiani che piacemi di presentare ai lettori dell'*Emporium*.

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER UN ROMANZO FRANCESE.

Mentre l'arguto, sottile e minuzioso disegnatore trevigiano è rimasto quasi completamente inedito e, malgrado i vivi successi ottenuti nelle parecchie mostre nazionali e straniere d'arte, è tuttavia un ignoto pel pubblico più vasto del libro, il Macchiati invece, che, del resto, lo sopravanza di dieci e più anni, ha lavorato, al principio della sua carriera pei Treves, pel Sonzogno ed in ispecie per la mensile *Tribuna illustrata*, ma, se trovò un protettore intelligente, discreto ed efficace in Vittore Grubicy, l'ardimentoso pittore divisionista milanese, nessuno di coloro che si servirono dell'opera sua ne compresero ed apprezzarono il giusto valore, che non isfuggì alla perspicacia ed al buon gusto di un editore francese, il quale lo chiamò a Parigi, dove doveva prendere stabile dimora e lavorare indefessamente anche per conto di una rivista tedesca. Eppure era stato in Italia che egli, dopo un primo periodo quasi inevitabile di tentennamenti, di ricerche ansiose e di tentativi malsicuri, aveva raggiunto lo sviluppo completo della personale sua gustosa originalità e la disinvolta padronanza della tecnica più adatta a fissare sulla carta la delicata sua visione della vita contemporanea, considerata negli aspetti della grazia, dell'eleganza e dell'intimità!

SERAFINO MACCHIATI.

Credete forse che, dopo il favore non comune con cui fu accolta all'estero la leggiadrissima sua produzione di evocatore della modernità mercè il segno della penna e la macchia dell'acquerello, qualcuno dei nostri commercianti di carta stampata si sia ricreduto ed abbia avuto il pensiero di rivolgersi a lui per illustrare un romanzo od una novella? Neppure per sogno!

Nè è da dire che in Italia in fatto d'illustrazione di letteratura amena si stia meglio che in fatto d'illustrazione d'attualità. A guardare le figurazioni grossolane e stupidette, che, nelle riviste illustrate del nostro paese, accompagnano le novelle, vi è spesso da mettersi, con un istintivo moto di orrore estetico, le mani nei capelli e si comprende di leggieri che, mentre in Francia, in Germania ed in Inghilterra gli scrittori si compiacciono nel vedere illustrare dalla matita sapiente di qualche artista le loro opere sorrise dal suc-

cesso, in Italia al contrario essi — come qualche giorno fa mi confessava uno dei nostri romanzieri più acclamati — provano una specie di ripugnanza per tale commento grafico, che minaccia di un'incarnazione volgare e più di una volta grottesca le creature benamate della loro mente, privandole in pari tempo di tutto quanto di suggestivamente vago buona volta, pur non trascurando il loro vantaggio pecuniario, a rispettare i diritti dell'arte e ad educare il gusto del pubblico. Se è triste che un'opera di singolare valore quale è l'illustrazione che Alberto Martini ha fatto della *Secchia rapita* non abbia ancora trovato chi la situi nella sua sede naturale che è il libro, non è meno triste e doloroso

S. MACCHIATI — VIGNETTE PER « VAINES PROMESSES ».

ed impreciso attribuisce loro la semplice descrizione verbale.

Le numerose vignette che accompagnano le pagine di questo mio articolo e che, eccetto una pel Dante dell'Alinari, l'unico italiano, che si sia rivolto al Macchiati dopo la partenza di costui per la Francia, sono state tutte eseguite per incarico di stranieri, dimostrano, in maniera evidente, quale ingegnoso e squisito illustratore troverebbero in lui Verga e Fogazzaro, D'Annunzio e la Serao, Neera e Capuana, se i nostri editori si decidessero una il pensiero che l'attività artistica di Serafino Macchiati debba svolgersi, ora che ha raggiunta la sua piena e fervorosa maturità, completamente al difuori della sua patria.

* * *

Il giovane e valoroso illustratore, serbatosi intimamente italiano, malgrado la lunga dimora ed il successo ottenuto a Parigi, che oggi presento ai miei benevoli lettori e che mi scriveva di sè, qualche tempo fa, con schietta modestia: « L'unico

elogio che sento di meritare, perchè conforme al vero, è di avere sempre lavorato con grande amore e grande onestà », nacque, circa quarant'anni fa, a Camerino, ma egli non ricorda neppure vagamente la linda e garbata sua città nativa, perchè ne partì quando aveva soltanto pochi mesi.

Fanciullo e giovinetto, seguì la famiglia nelle infinite sue peregrinazioni attraverso la Romagna, l'Emilia ed il Napoletano ed infine giunse a Roma, dove rimase per ben diciott'anni e dove il suo spirito si aperse un po' alla volta all'arte e dove si svolse tutta la prima e meno fortunata parte della sua carriera artistica. Al pubblico presentossi assai umilmente, a sedici anni, con bozzetti di cartellini policromi per bottiglie di liquori, graziosamente decorati di fiori e di frutta; eppure fu con essi che ottenne, come egli medesimo mi ha confessato non senza un po' di melanconica ironia, il suo maggiore successo in Italia. Questi primi lavoretti gli procurarono altresì i mezzi per portare a compimento un piccolo quadro di monache, che espose nel 1879 alla mostra annuale della *Promotrice* di Bologna. Se la sua tela di esordio lasciò indifferente il pubblico, gli accaparrò in compenso la simpatia e l'affetto del pittore Luigi Busi, che, professore nella felsinea accademia di belle arti, lo fece entrare nella scuola del nudo.

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « VAINES PROMESSES ».

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « LIETTE ».

Carattere indipendente e direi quasi insofferente di freni e di guida, Serafino Macchiati non si attardò molto nella compassata e rigida monotonia dei corsi ufficiali di pittura e ne serbò sempre in seguito, secondo le sue proprie parole, un senso di *nausea triste* per qualsiasi insegnamento accademico dell'arte.

A Roma trionfava allora la mercantile pittura spagnoleggiante dei falsi pezzenti e dei teatrali mo-

S. MACCHIATI — GRANDE RICEVIMENTO NEL PALAZZO DELL'AMBASCIATA TEDESCA A PARIGI.

S. MACCHIATI — FINALE PER UN ROMANZO FRANCESE

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « AMOUR D'AUTOMNE ».

S. MACCHIATI — LA TOSATURA DEI CANI IN RIVA ALLA SENNA A PARIGI (DALL'« ILLUSTRIRTE ZEITUNG »).

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER UN ROMANZO DI BOURGET.

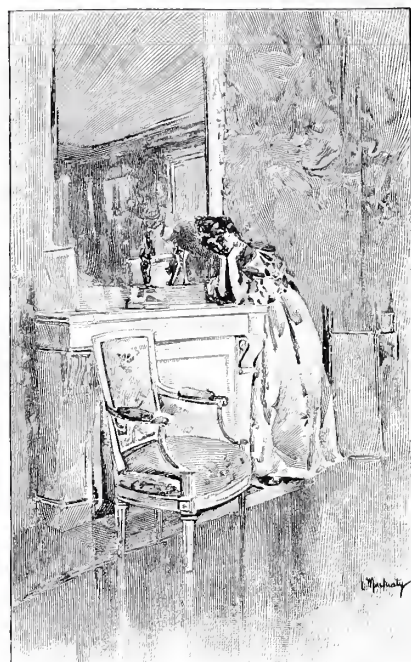
S. MACCHIATI — VIGNETTA PER UN ROMANZO FRANCESE.

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER UN ROMANZO FRANCESE.

Credo che, in seguito, abbia cambiato opinione e si sia persuaso che, specie nella nostra epoca, in cui ogni anno si creano a migliaia e migliaia quadri e statue i quali non servono ad altro che ad ingombrare le sale delle troppo frequenti esposizioni d'arte e non si sa dove vadano poi a finire, un volume illustrato con garbo non valga certamente meno di un buon quadro. Egli, però, ha serbato sempre una segreta tenerezza pei pennelli e pei colori ed a dipingere sulla tela consacra quasi

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER UN ROMANZO FRANCESE.

schettieri ed il Macchiati, non sapendo e non volendo piegarsi ad accarezzare il cattivo gusto del pubblico, si rassegnò a fare dell'illustrazione. Ho detto *si rassegnò*, perchè anche a lui sembrava di scendere d'uno e forse più gradini nella gerarchia affatto ipotetica dell'arte col disegnare vignette piuttosto che dipingere quadri.

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « VAINES PROMESSES ».

tutte le ore di libertà, che gli lascia il suo lavoro spesso faticoso di decoratore della rivista e del libro, obbligato più di una volta dalla fretta di editori e di autori di lanciare sul mercato un volume che credono destinato ad un grande successo, ad eseguire, proprio come accadde a lui appena giunse a Parigi e gli fu affidato *Crime d'amour* di Paul Bourget, non meno di una vignetta al giorno.

La predilezione per la tavolozza si riscontra, del resto, nella maggior parte degli illustratori ed anche dei caricaturisti, con risultati talvolta piuttosto infelici, come fu il caso di Gustave Dorè, e tal'altra mirabili, benchè non compresi che con molto ritardo, come fu invece il caso di Honoré Daumier. Conosco

un troppo piccol numero di tele del Macchiati, appartenenti per di più tutte agli anni delle sue prime prove artistiche, per poter dare su di lui un giudizio come pittore di cavalletto. Ricordo però con vero piacere una minuscola riproduzione del *Voto* michettiano, di tecnica robusta e gustosa, che, appena la vidi, mi richiamò alla mente, per un rapporto del resto tutto formale, la piccola e sapiente riproduzione che della *Deposizione di Cristo* di

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « L'OISELEUR ».

Domenico Morelli, fece, negli anni giovanili, l'illustre pittore di Francavilla.

Le vignette di più antica data che io conosca del Macchiati sono quelle che eseguì per illustrare due volumi della Casa Treves, *Racconti di Natale* di Cordelia ed *Il canzoniere dei fanciulli*, ed esse, oltre a risentire dell'influenza in quel torno imperioso del Michetti e del Dalbono, illustratore di fiabe, appaiono abbastanza banali come ideazione ed alquanto molli e scorrette come fattura, anche forse per colpa dell'inesperienza grossolana degli incisori incaricati di trasportarle sul legno.

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « VAINES PROMESSES ».

Laddove invece la personalità caratteristica del Macchiati si affermò nella grazia attraente della sua virtuosità di elegante riproduttore, col bianco e col nero, delle scene e delle figure della movimentata esistenza della città moderna ed apparvero già tutte le doti di disinvolto illustratore, che col passare degli anni diventarono di essenza sempre più elegantemente squisita, è in vari dei cinquanta e più disegni, che, durante due anni, egli dette alla mensile *Tribuna illustrata*, la quale doveva poi essere

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « VAINES PROMESSES ».

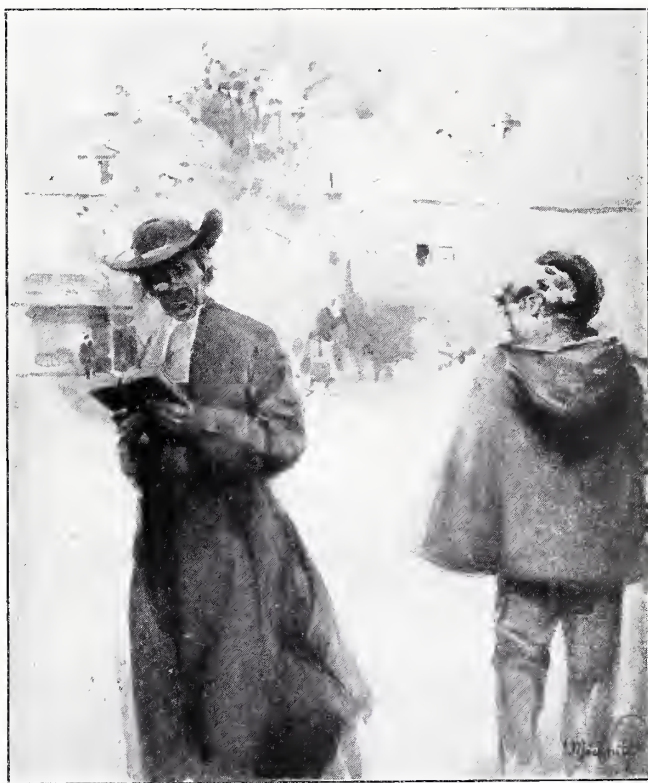
S. MACCHIATI — TESTATA PER UNA NOVELLA DEL « FIGARO ILLUSTRÉ ».

S. MACCHIATI — LA NOTTE DI S. GIOVANNI A ROMA (DALL' « ILLUSTRIRTE ZEITUNG »).

così poco degnamente sostituita da quella settimanale. Furono essi che persuasero il Lemerre a chiamare il disegnatore romagnolo a Parigi per affidargli l'illustrazione di parecchi dei suoi romanzi. Egli vi si recò nel 1898 e non ha più lasciato la capitale francese, lavorandovi di continuo, non soltanto pel Lemerre, ma anche per l'Hachette, pel *Figaro illustré* e per una rivista tedesca, l'*Illustrirte Zeitung*.

* * *

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « LE SCORPION » DI M. PREVOST.

Se qualche osservatore superficiale, dopo aver esaminata la produzione abbastanza numerosa del Macchiati durante i suoi sette anni di permanenza in Francia, in cui, pur giungendo talvolta fino all'estremo limite della piacevolezza, non è caduto mai, come pure era assai facile, nel lezioso e nell'affettato, dicesse che egli abbia più o meno subìta l'impronta di questo o quell'elegante illustratore francese, affermerebbe cosa non esatta. Basta, invero, guardare, come già ho notato innanzi, alcuni disegni suoi della *Tribuna illustrata* o quelli, eseguiti per *Crime d'amour*, iniziati otto giorni dopo il suo arrivo a Parigi e proseguiti febbrilmente sino all'ultimo senza neppure ventiquattro ore di riposo, per rilevarvi tutte le caratteristiche essenziali della sua maniera, la quale è in seguito rimasta sempre la medesima, pure illeggiadrendosi e raffinandosi sempre più, sotto l'influenza dei testi di ricercata mondanità di Bourget, Prevost e degli altri romanzieri francesi da lui illustrati, come l'italiano Rossi e l'ungherese Myrbach, con l'arte dei quali la sua ha una certa somiglianza, più apparente invero, che reale, avevano subìto l'influenza di Daudet.

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « LE SCORPION » DI M. PREVOST.

Due sono i pregi maggiori che presenta Macchiati nelle sue vignette graziosissime e lo ren-

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « L'OISELEUR ».

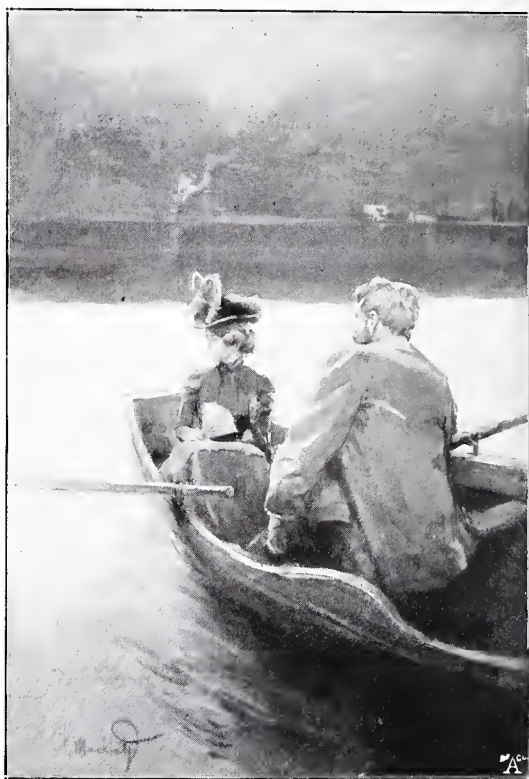
ed il saper piazzare queste figure nell'ambiente più adatto a determinarne il tipo ed a far comprendere lo stato psicologico che attraversano, ambiente che viene evocato con estrema grazia di minuti particolari e, quando ne è il caso, con non comune abilità prospettica, atta a dare, in uno spazio molto breve, l'impressione della vastità di una piazza, dello sprofondarsi in lontananza di una strada o di un viale di giardino e dell'innalzarsi verso il cielo

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER UN ROMANZO FRANCESE.

dono difficilmente superabile nel commentare figurativamente le storie drammatiche o sentimentali ideate dai romanzatori, che chiedano i lori soggetti

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « JOUETS DU DESTIN ».

ed i loro tipi all'agitata esistenza contemporanea: la naturalezza degli atteggiamenti, unita all'efficacia espressiva dei volti, nelle figure messe in iscena

S. MACCHIATI — TESTATA PER « CHATEAU DE CARTES ».

dei fastigi di un qualche colossale edificio.

Non sono i soliti uggiosi figurini di moda e le solite insulse pupattole, con cui gl' illustratori da dozzina sogliono denigrare i personaggi degli autori ad essi affidati, che Macchiati ci mostra, ma ciascuna delle minuscole figure, che compaiono nelle sue vignette, spesso aggruppate con senso acuto della realtà o disposte nei vari piani con singolare maestria di proporzioni, presenta un atteggiamento diverso e pur sempre spontaneo, il quale giova sopra tutto a fare risultare l'eleganza snella e slanciata dei corpi femminili, abbigliati

S. MACCHIATI: TESTATA PEL CANTO XXVI DEL « PARADISO ».

dalle vetrate a metà dischiuse di una finestra, o la disposizione intorno ad una figura di alcuni minuti particolari insignificanti per sè stessi, come una filza di scarpette od un ammonticchiamento di scatole da cappello, che danno, sotto l'aspetto di testata o di finale, una speciale attrattiva ornamentale al principio od alla chiusa di un

S. MACCHIATI — PESCATORI DELLA SENNA (DALL'« ILLUSTRIRTE ZEITUNG »).

con lusso e buon gusto; ma ciascuna di esse ha sul volto un' espressione ben definita ed efficace, che ci rivela ora le moine della civetteria, ora l'esaltazione della passione, ora l'amarezza dell'amore deluso, ora il corrugamento della gelosia ed ora sfumature meno percettibili di sentimento, quale l'interrogazione dello sguardo nella curiosità, lo stringere delle labbra nell' invidia, l' arrestarsi concentrato d'ogni moto faciale nella sorpresa.

La leggiadria della cornice, suggerita da un intreccio di rami, dall'arco di una porta o

S. MACCHIATI — FINALE PER UN ROMANZO FRANCESE.

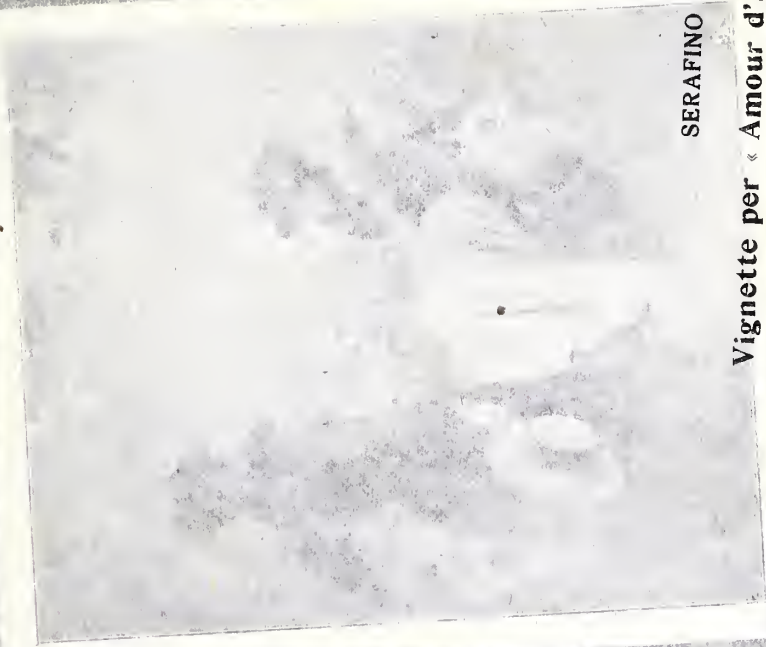
capitolo, dimostrano poi che il Macchiati è in possesso di quel sentimento della particolarissima decorazione libresca, che è una dote fra le più preziose che possa trovarsi in un illustratore. Egli dovrebbe quindi, a parer mio, aver cura di sviluppare sempre più e sempre meglio l'elemento decorativo dell' illustrazione dei volumi che a lui in

avvenire sarà affidata, giacchè è in esso e per esso che la fantasia ornamentale della pagina stampata può muoversi con maggiore indipendenza dal testo, prendendo da esso semplicemente l'abbrivio, così come facevano i deliziosi vignettisti francesi del Settecento.

S. MACCHIATI — VIGNETTA PER UN ROMANZO FRANCESE.

* * *

Non essendo costretto a mantenersi nei ristretti limiti della minuscola incisione, richiesta dal formato in-16 degli attuali romanzi, dentro cui, però, come abbiamo già visto, egli sa starsene con mirabile disinvoltura, il Macchiati per le vaste pagine dell'*Illustrirte Zeitung* di Lipsia esegue, tratto tratto, delle composizioni, ispirate per solito dalla vita parigina, in cui egli ci si presenta non dirò nè più attraente nè più interessante che nei volumi del Lemerre e dell' Hachette, ma alquanto diverso per la maggiore larghezza e la maggiore complessità della composizione, per la riproduzione più franca e meno vezzeggiatrice della realtà e per la fattura più disinvolta e meno minuziosa. Fra esse ricorderò per efficacia rappresentativa di alta mondanità il *Grande ricevimento nel palazzo dell'ambasciata tedesca*, per vivacità caratteristica *La tosatura dei cani in riva alla Senna* e *La venditrice di zuppa del mercato centrale*, per l' evidenza movimentata del viavai di una folla di vetture e di pedoni *La piazza della Borsa a Parigi* e per l'italianità della scena popolare raffigurata con una certa ricerca di

SERAFINO MACCHIATI:

Vignette per « Amour d'automne » d'A. Theuriet.

effetto scenografico, che la rivela eseguita vari anni fa, *La notte di S. Giovanni a Roma.*

Alla ricerca del fantastico si è posto il Macchiati in alcune scene allucinatorie, esposte a Venezia, e della concettosità e della vigoria nei disegni eseguiti per alcuni canti della novissima edizione fatta della *Divina Commedia* dall'Alinari di Firenze: di questi ultimi ho fatto riprodurre in queste mie pagine la testata del XXVI canto del *Paradiso*, che non manca di una certa leggiadria decorativa, ma, disegnando la quale, egli non ha saputo o non ha potuto dimenticare di essere l'illustratore di Bourget e di Prevost, giacchè quell'Eva ha portato il busto e nella barba e nei capelli di quell'Adamo è passato il pettine del parrucchiere.

S. MACCHIATI — LA VENDITRICE DI ZUPPA DEL MERCATO CENTRALE DI PARIGI (DALL' « ILLUSTRIRTE ZEITUNG »).

La verità è che, malgrado gli sforzi, interessanti

sempre, lodevoli spesso, fatti da Serafino Macchiati per trattare soggetti diversi dai suoi soliti ed in forma differente della sua consueta, egli rimane sopra tutto il pittore della moderna grazia mondana, negli aspetti svariatissimi che presenta nelle grandi città dell'ora attuale. Il campo d'altronde è abbastanza vasto per lo svolgimento, sia anche molteplice, dell'attività artistica di un disegnatore. Perchè dunque ne cercherebbe egli degli altri, in cui si muoverebbe a disagio ed in cui forse non riuscirebbe a sottrarsi del tutto ad estranee influenze, menomatrici della sua individuale originalità? Creda pure il Macchiati che la famosa frase d'Alfred de Musset « Mon verre est petit, mais je bois dans mon verre » contiene un programma eccellente per un artista e che può andare orgoglioso di sè colui che riesca ad esplicarlo nella sua opera.

VITTORIO PICA.

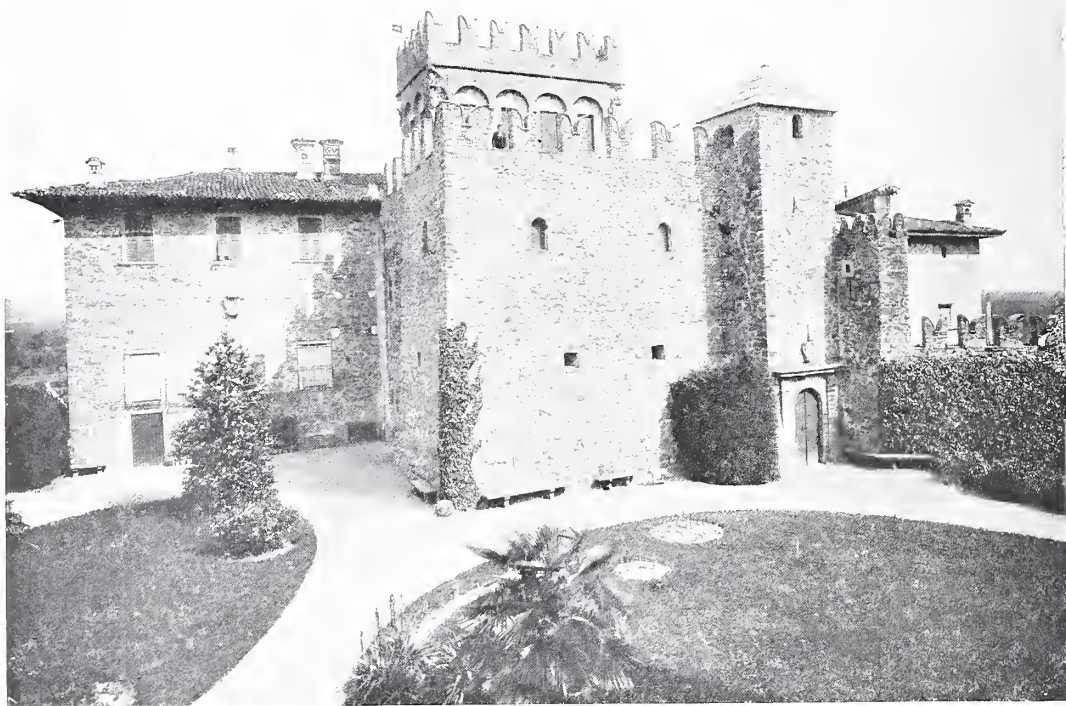
S. MACCHIATI — VIGNETTA PER « AMOUR D'AUTOMNE » D'A. THEURIET.

CASTELLO CAMOZZI-VERTOVA — COSTA DI MEZZATE — LATO DI MEZZOGIORNO.

LUOGHI ROMITI: IL CASTELLO DI COSTA DI MEZZATE.

A chi lo vede, passando in ferrovia da Bergamo a Brescia, esso appare soltanto come un gioiello di grazia architettonica, colla loggetta del 500, colla torre merlata, tutto contornato di verde, sul quale spicca quasi roseo, accarezzato sino all'ultima ora del giorno dai raggi di sole. Ma ben altra impressione si riceve quando si entra dal cancello sul piazzale a monte. Lo sguardo scorge le imponenti muraglie annerite dal tempo, le rocce selvagge su cui il castello è aggrappato, e le vestige delle antiche torri di difesa, che stanno a ricordare come quelle mura, pacifiche oggidì, siano state edificate ad uso di fortezza, in quella posizione strategica, allo sbocco della valle Cavallina, naturale continuazione della valle Camonica. Le formidabili costruzioni che si estendono presso il sottostante villaggio, i residui dei forti che coronano le circostanti collinette, provano la sua importanza nel medio evo. Ma le cronache locali non ricordano che due fatti accertati e relativamente recenti: la presa del castello per parte dei Milanesi, guidati da Niccolò Piccinino durante le guerre viscontee, alla quale epoca rimontano probabilmente le tracce d'incendio che si riscontrano nella rocca e nelle torri del villaggio: e l'uccisione di un Suardo, il quale nei tempi delle fazioni civili aveva attaccato Costa di Mezzate e Bagnatica.

La costruzione di ambe le torri fu ordinata da Ottone, imperatore di Germania, per far parte d'un sistema di fortificazioni destinate sia per difesa sia per segnalazioni di guerra. Il tipo stesso degli edifici dimostra, infatti, che questi sono anteriori al 1000.

Che la famiglia Vertova possedesse già il castello nel XII secolo, dà prova un atto conservato nell'archivio Camozzi-Vertova e datato dal 1160, col quale Alberto Albertoni da Vertova compera un appezzamento di terreno nei dintorni della rocca. A questo Alberto degli Albertoni, già console di Bergamo nel 1160, risale l'albero genealogico della dicato di Vertova, che rese illustre per nuove imprese. Nel 1300 un Vertova fu vescovo ad Alessandria della Paglia; un altro, Frate Angelo, Cavaliere di Rodi, scomparso nel famoso assedio della città, vestiva l'abito Gerosolimitano; Frate Clemente Vertova fu confessore di Carlo V, il quale nel 1532 concedette il titolo di conte e di cava-

CASTELLO CAMOZZI-VERTOVA — LATO DI SERA.

famiglia. Egli fu inviato, quale rappresentante di Bergamo, a Lodi per la Lega Lombarda, ed intervenne a Piacenza al seguito del vescovo Guala, uno dei promotori della Lega stessa; ed il suo nome figura con onore nelle vicende cittadine dell'epoca. Nel 1183, quale oratore di Bergamo, giurò la pace di Costanza.

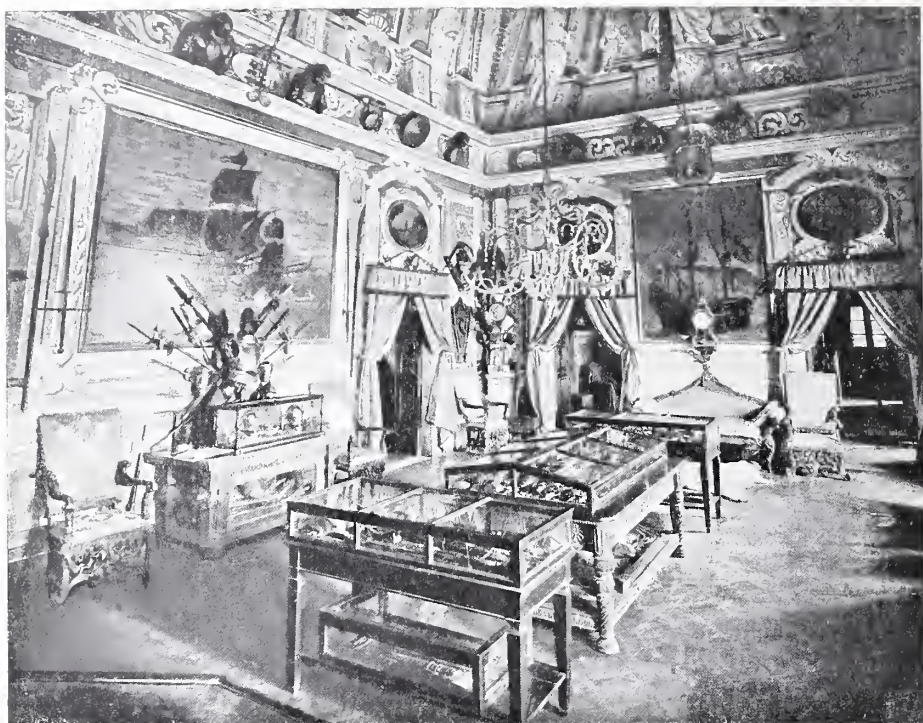
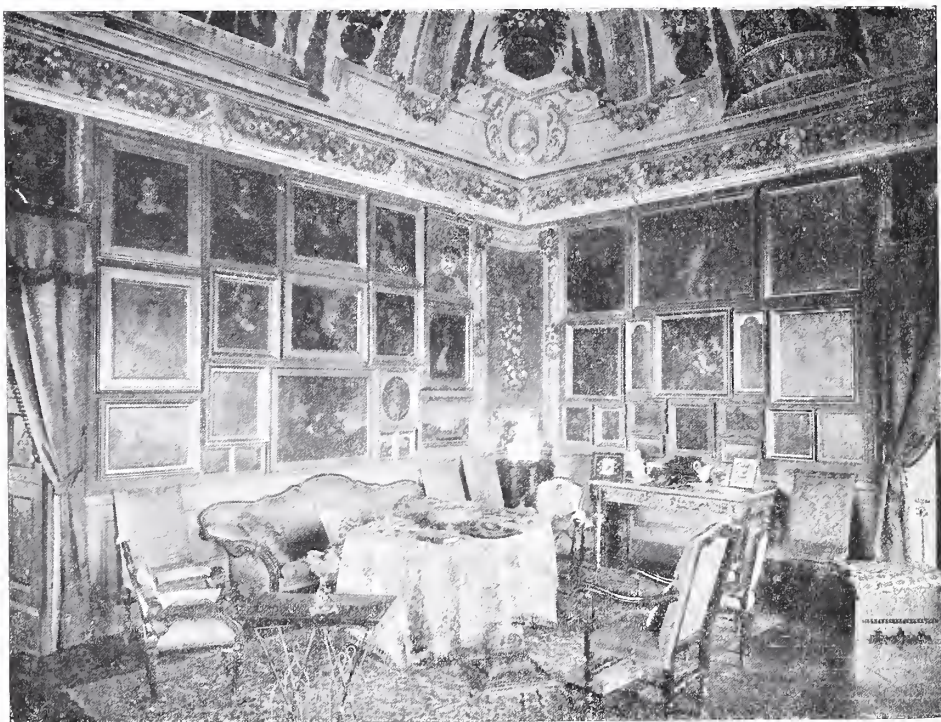
Nei secoli successivi la famiglia abbandonò il cognome di Albertoni, conservando soltanto il pre-liere aureato ai fratelli Leonardo e Galeazzo Vertova; Frate Giovan Battista, commendatore di Genzone e cavaliere di Malta, ingegnere militare, fortificò la città della Valletta, riparò il forte di S. Elmo, si segnalò nelle guerre della Valtellina, ed ebbe poi l'alto onore di tenere al fonte battesimale, per l'ordine di Malta, il duca di Savoia Carlo Emanuele II. Più tardi, Frate Cristoforo, pure commendatore di Malta, servì nell'esercito piemon-

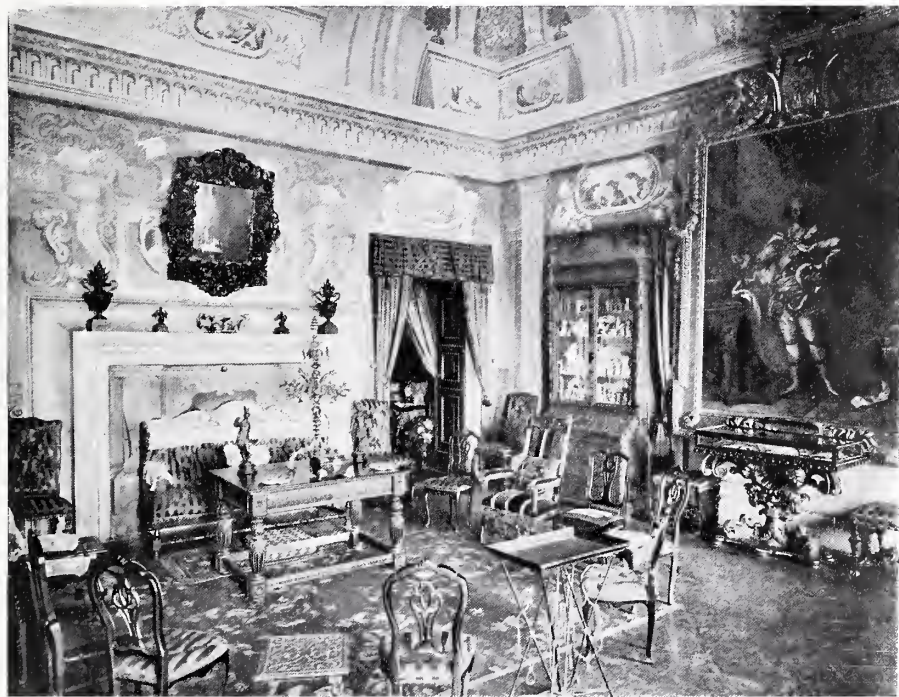
tese e nelle carovane contro i Turchi e i Barbareschi. Nell'armeria del castello si conserva la sua armatura, e le pareti portano dipinti i gloriosi fatti d'arme marittimi a cui prese parte colla sua galea. e sposò un Camozzi de Gherardi, di modo che il casato e parte dei beni in fidecommesso passarono a quest'antica e nobile famiglia, rappresentata ora dal senatore conte Giovan Battista Camozzi-Ver-

CASTELLO CAMOZZI-VERTOVA — CORTILE INTERNO.

tova, il quale in gioventù diede prova, col fratello Gabriele, dell'amore costante che nutriva per il suo paese, sacrificando all'opera della patria redenzione le sue sostanze con generosità non comune. Ora, vecchio di 86 anni, egli vive tranquillo in quel castello quasi consacrato da tante memorie, ove,

Ivi campeggia il suo ritratto nel costume bizzarro di quel tempo, e le bandiere della galea gli fanno cornice.

Un altro Giovan Battista Vertova era tra i rettori della Lombardia alla caduta di Napoleone. Sua figlia, contessa Elisabetta, fu l'ultima dei Vertova,

SALA D'ARMI.

SALA DEI QUADRI.

SALA DEI RITRATTI RUSSI.

SALA DEI RITRATTI RUSSI.

per lo spirito singolarmente conservativo caratteristico nella famiglia e per l'alleanza con altre non meno cospicue, erano già molti oggetti storici ed artistici preziosissimi; ed ove egli, durante la sua lunga esistenza, ha saputo, con opera pertinace e sapiente di pazienza e di amore, raccogliere e ordinare quanto gli fu possibile rinvenire che avesse appartenuto alla famiglia; cosicchè la storia di questa, dal 1160 fino ad oggi, si svolge sotto gli occhi del visitatore per mezzo di quei muti trofei di gloria, mentre la storia del paese sembra andare di pari passo sempre legata alle memorie di quei valorosi.

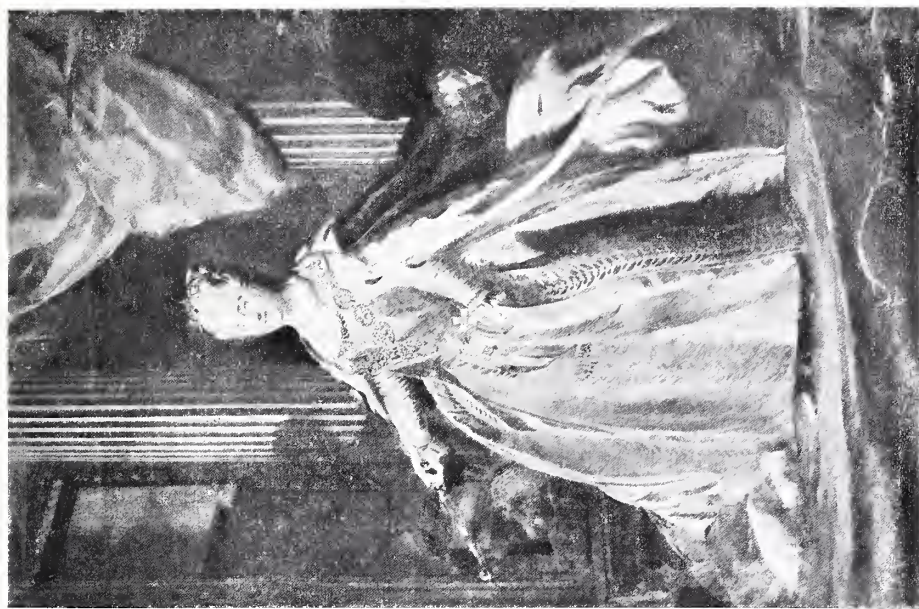
Lungo sarebbe descrivere le reliquie interessanti che si conservano in quel museo.

Vi si trova il lenzuolo in cui dormì S. Carlo Borromeo a Romano in casa dei conti Suardo, ramo finito nei Vertova; i ritratti di Stanislao di Polonia e di Caterina di Russia, dono dell'imperatrice al cardinale Archetti, la famiglia del quale si estinse in quella Vertova alla fine del secolo XVII, cosicchè vennero anche trasmesse ai Vertova le lettere preziose da Luigi XVI e da Maria Antonietta dirette al detto cardinale. Quei ritratti e gli altri del conte e della contessa del Nord (Paolo I e Maria Federowna) e dei due figli di Paolo I, Alessandro e Costantino, sono dovuti al pennello del pittore Lampy.

CAMERA DELL'ALCOVA DEL FANTONI.

Vi si trovano smalti del Petito, camei del Beltrami, ricche collezioni di ventagli miniati, intarsiati in oro e argento, di gioielli di grande pregio, di porcellane finissime, di tabacchiere, di orologi: tutti oggetti che appartennero a persone delle quali vedete i ritratti appesi alle pareti.

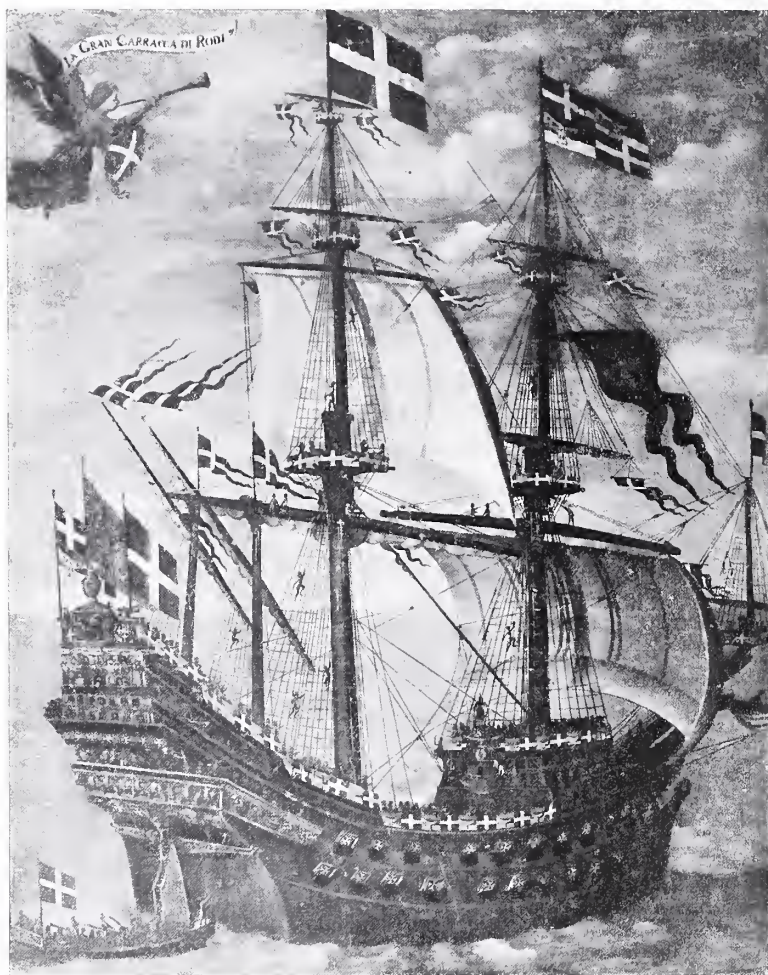
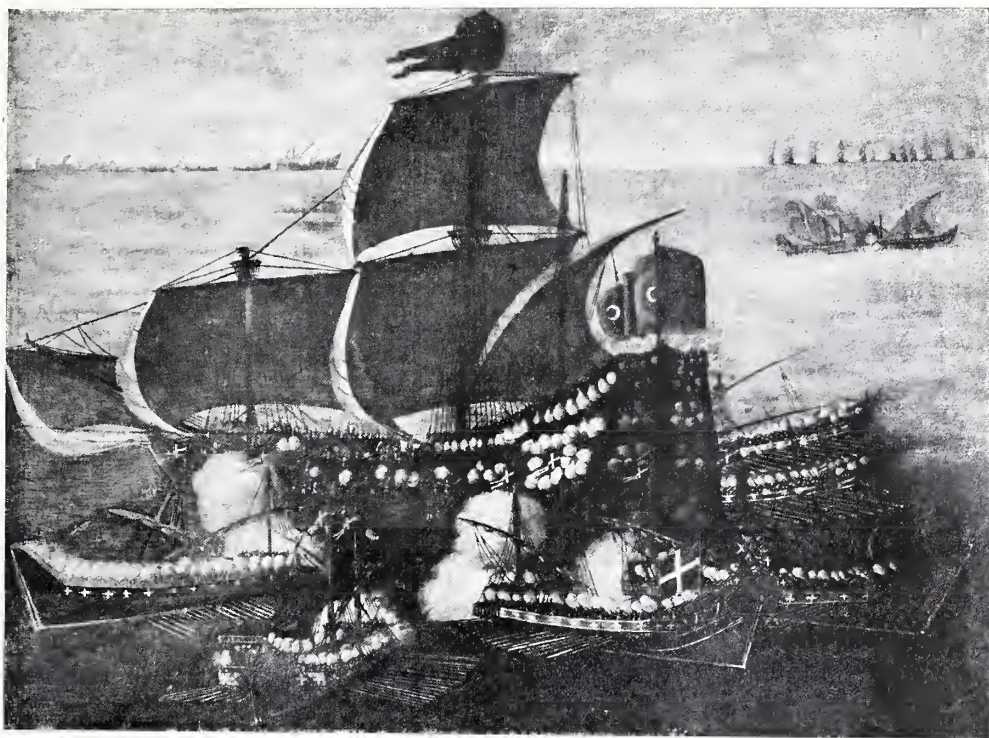
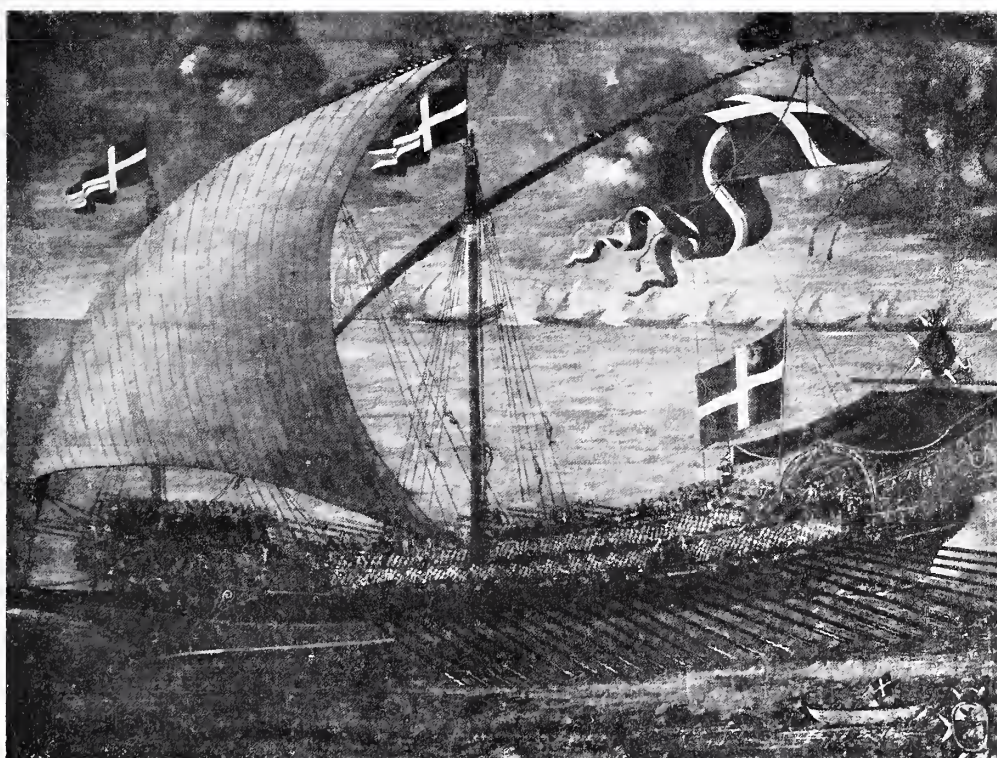
Nelle vaste camere da letto, adorne di quadri, di damaschi e di broccati, sono ancora conservate

RITRATTO DI STANISLAO DI POLONIA.

RITRATTO DI CATERINA II DI RUSSIA.

le berrette ricamate che i bisnonni mettevano sul capo quando levavano la parrucca: e con la fantasia rievocate i tempi di cipria e di minuetti, e vi pare che da quelle porticine misteriose nascoste fra le ricche tappezzerie, debbano ricomparire gli esseri che vissero, palpitarono ed amarono fra quelle mura. I cassettoni sono pieni di abiti di diverse epoche, fra i quali uno interessantissimo, perchè appartenne allo storico Giulini, zio del senatore Camozzi-Vertova.

La camera dell'alcova, tutta di mano del Fantoni, rappresenta da per sè un valore inestimabile: essa fu ordinata dai conti Vertova al valente scultore che vi ha messo tutto il suo ingegno di disegnatore e di esecutore.

Della guerra del 1848-1849, fra altri ricordi, si trova un teschio di giovine donna, uccisa nella rivoluzione delle Cinque Giornate, il fucile della principessa Cristina Belgioioso Trivulzio, la sciabola dell' arciduca Sigismondo, dimenticata a Bergamo nella precipitazione della fuga, la bandiera che, portata dal conte Giovan Battista Camozzi-Vertova, sventolò al Tonale, ed è tutta crivellata dalle palle.

Del 1866 si vede uno scudo di bandiera che Ga-

GRAN CARRACCA DELL'ORDINE DI RODI — QUADRO ANONIMO DEL SEC. XVII.

FATTO NAVALE CONTRO I TURCHI AL QUALE PRESE PARTE FRA CRISTOFORO VERTOVA.

GALERA DI MALTA COMANDATA DAL COMMENDATORE FRA CRISTOFORO VERTOVA (PITTURA DEL SEC. XVII).

CONTE GIOV. BATTISTA VERTOVA, CAVALIERE DI MALTA, CHE PER L'ORDINE TENNE AL FONTE BATTESIMALE CARLO EMANUELE II DI SAVOIA.

della famiglia tornasse ad abitarvi. Nel 1871 fu ivi istituita, promotore il benemerito cittadino Teodoro Frizzoni, una Scuola di Agricoltura molto frequentata anche oggi; e recentemente è sorto nel giardino un monumento che i bergamaschi innalzarono a ricordare che di lì la Colonna Camozzi mosse per l'eroica difesa di Brescia, dove il suo duce Gabriele dette tante prove di valore.

Fra i quadri più pregiati si notano: la Madonna del Lotto, tre ritratti del Morone, un autoritratto di Van Dyck, una marina di Venezia del Guardi, una Sacra Famiglia ed un ritratto del Tintoretto, tre ritratti di Fra Vittore Ghislandi e un ritratto del Romanino.

La collezione di armi è ricchissima; fra queste si ammirano un cannone dell'epoca di Bartolomeo Colleoni, e la spada regalata da Alessandro Farnese ad un Vertova, con lo stemma farnese.

Ma, più che i singoli oggetti, è l'insieme di tutte quelle cose, unite non dal capriccio di un collezionista, ma dalle vicende più disparate in un lasso di tempo di circa 900 anni, che s'impone alla mente

briele Camozzi salvava dalle orde rivoluzionarie di Palermo, in una lotta disperata, quando egli era colà generale comandante della Guardia Nazionale. Quasi altrettanto interessante e commovente è il modello di un piccolo cannone costruito dallo stesso Gabriele Camozzi, quando, appena adolescente, sognava già il riscatto d'Italia. Più lungi troviamo un'uniforme di Genova Cavalleria, portata, per poco ahimè, da un altro giovane Camozzi, Andrea, rapito da morte immatura a soli 25 anni.

Il Calvi, nelle sue Cronache Bergamasche, racconta una tragedia che funestò la famiglia Vertova nel 1703. Una giovane donna, nata Gritti, dal malanimo di un ammiratore respinto, fu ingiustamente accusata presso il marito di gravi infedeltà. Questi, cieco di gelosia, la trafisse e la gettò dalla finestra. Esistono tuttora al castello i ritratti dei due coniugi infelici ed il cuscino da lavoro e lo scaldino d'argento della povera vittima. Il fatto non avvenne al castello, ma in altra splendida villa che i Vertova possedevano a Grumello del Monte, e che fu subito dopo abbandonata, senza che più alcuno

RITRATTO DI FRA CRISTOFORO VERTOVA, COMANDANTE DI MALTA.

ed al cuore del visitatore, e risveglia il suo interesse, poichè egli sente che il castello è abitato, che non è soltanto un museo, ma una casa ove egli è sempre l'ospite gradito. Difatti, appena il vecchio senatore o il figlio conte Cesare sanno il nome del visitatore, si offrono con gentilezza a fargli da guida. Condotti da essi, che vi dicono come tutte quelle cose tanto diverse fra loro abbiano un segreto legame che le unisce ai ricordi più cari della patria, sentite attorno a voi vibrare mille compagna di quel re, che resterà sempre esempio di coraggio e di bontà.

È la vita di un' intera famiglia che si svolge sotto i nostri occhi, e, come dissi recentemente in un altro mio scritto, nei ritratti si riconosce sempre lo stesso tipo : occhi profondi, allungati, pensosi, dalle lunghe ciglia, labbra marcate indicanti il coraggio. Ognuno, pur rispettando quello che già era stato fatto, ha voluto lasciare una traccia di sè. I merli del duecento, le loggette del cinquecento,

AUTORITRATTO DI ANTONIO VAN DYCK.

voci di persone ora morte, ma che furono gloriose e che vivono nel cuore d'ogni italiano, rivivete nella storia perchè trovate oggetti che appartennero a Vittorio Emanuele, a Garibaldi, a Mazzini, a Bronzetti, a Bixio, a Manara, a Medici, a David e a cento e cento martiri noti ed ignoti dell'italico riscatto. Silvio Spaventa, ch'era ogni anno ospite del senatore Camozzi-Vertova, quando si recava nel suo collegio di Bergamo, legò le sue medaglie di deputato al fedele amico, che gelosamente le conserva. Il compianto re Umberto gli diede il suo ritratto, e nella stessa sala troverete la mesta immagine della degna le armature dei cavalieri di Cristo, le bandiere delle galere, i costumi del seicento, le parrucche del settecento, si fondono qui in un tutto singolarmente armonico ; e quando uscite di là vi sentite come riconfortati, poichè vi pare di aver trovato un asilo dove l'instabilità delle umane cose è inavvertita e dove l'anima riposa.

Questo sentimento di riposo proverete sopra tutto nella mistica cappella, ove l' Angelo Custode del Vela pare indicare il cielo collo sguardo purissimo, e nel camposanto del villaggio, ove le rose fioriscono tutto l'anno e il mirto imbalsama l'aria col

suo mesto profumo. È lì che il vecchio senatore, sfidando le intemperie, visita ogni giorno la tomba dell'amata compagna della sua vita.

E un sentimento di riposo proverete contemplando dall'alto del loggiato l'ampia distesa della fresca e verde pianura, che vi dà l'illusione della primavera eterna!

Maria Lisa Danieli Camozzi.

CASTELLO CAMOZZI-VERTOVA — INGRESSO.

NECROLOGIO.

Umberto Veruda. — Il 29 agosto si spegneva a Trieste, per appendicite, uno dei giovani pittori, che per ardimentosa originalità di visione e per sapiente robustezza di fattura facevano maggiormente onore all'arte italiana e che, non appagandosi mai dei risultati ottenuti dai suoi pennelli per quanto brillanti essi fossero, nè fermandosi mai alle conquiste fatte di continuo nelle novatrici sue ricerche tecniche, era sempre in progresso e presentavasi ad ogni successiva esposizione artistica sotto un aspetto alquanto diverso e pur sempre interessante e significativo.

Umberto Veruda era nato a Trieste da famiglia molto modesta nel 1868 ed aveva precocemente dimostrato vere attitudini artistiche. A diciotto anni si recò a studiare all'Accademia di belle arti di Monaco, dove subito si fece notare dai suoi maestri per la vivacità straordinaria dell'ingegno e per le native e spavalde tendenze rivoluzionarie, affermantisi in specie nella spavalda padronanza della tavolozza.

Quando ritornò nella sua città nativa, dopo gli anni trascorsi in Baviera, dove sopra tutto l'avevano profondamente impressionato il realismo ed il luminismo di Liebermann, egli sorprese e più di una volta scandalizzò i suoi concittadini con le au-

UMBERTO VERUDA — SII ONESTA! (Roma, R. Galleria d'Arte Moderna).

UMBERTO VERUDA.

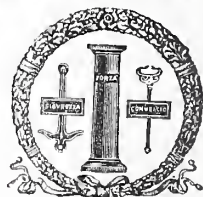
dacie cromatiche delle sue tele, intorno a cui per parecchio tempo si accesero le più vivaci discussioni estetiche, suscitando l'indignazione degli accademici, le beffe del pubblico, che, come accade sempre, non comprendendo, rideva, e gli entusiasmi dei giovani, istintivamente amanti del nuovo, e dei pochi buongustai. Ma dopo un certo tempo tutti si persuasero, che quale che fosse il giudizio da darsi delle sue opere, il Veruda era qualcuno e che l'arte sua era destinata a dare in avvenire frutti gustosissimi. Sicchè quando concorse all'annuale premio assegnato dall'amatore Rittmayer al giovine pittore triestino meritevole su tutti gli altri di recarsi a Roma per perfezionarsi nell'arte sua, e riuscì secondo, si trovò modo di fare anche a lui una pensione necessaria, che egli seppe farsi riconfermare vincendo trionfalmente il premio l'anno seguente.

A Roma il Veruda seppe subito richiamare l'attenzione su di sè: vi fu molto discusso, ma anche molto ammirato. Il quadro *Sii onesta!*, che è qui accanto riprodotto e che adesso trovasi nella Galleria nazionale d'arte moderna, suscitò, nella sua robusta efficacia plastica e cromatica, un vero fanatismo ed ebbe fra i suoi più autorevoli lodatori Domenico Morelli, che s'interessò molto al giovine triestino e l'incoraggiò con le frasi le più lusinghiere.

In seguito, il Veruda viaggiò molto attraverso la Germania, la Francia e l'Inghilterra e si consacrò specialmente al ritratto, studiando, con perspicace attenzione e con viva passione, le svariate tecniche degli artisti stranieri e cercando di assimilarsene tutti gli elementi, specie riguardanti i complessi problemi di luce, che gli parevano adatti alla sua particolare indole e rispondenti ai suoi ideali d'arte.

Erano alcuni anni che di lui non si era parlato in Italia, quando di nuovo, all'esposizione internazionale di Venezia del 1901, l'attenzione dei confratelli d'arte, dei critici e del pubblico fu prepotentemente richiamata da un' opera bellissima per evocativa efficacia di vita e, per l'audacia dell'effetto luminoso, *Ritratto di uno scultore*. Fu un successo vivo e schietto e la magnifica tela venne a ragione prescelta per la Galleria d'arte moderna di Venezia.

Alla prossima mostra veneziana il Veruda voleva presentarsi sotto un nuovo aspetto, dimostrando la sua attitudine a trasformarsi di continuo, e lavorava a Burano a due vaste tele che rappresentar dovevano due caratteristiche scene popolari, quando lo colpì il male che doveva condurlo rapidamente al sepolcro, sprofondando nel più amaro cordoglio il vecchio padre cieco, che non possedeva ahimè! altro bene che lui e procurando un rammarico oltremodo doloroso agli amici, agli ammiratori e a tutti coloro che ebbero anche una sol volta l'occasione di avvicinarlo e di apprezzare le rare doti di bontà e di simpatia dell'uomo, e di vedere anche un solo dei suoi quadri e comprendere quale e quanta fosse la rara bravura e la forte originalità dell'artista.

V. P.

ACHILLE ALBERTI — MINERVA.

SOCIETÀ INTERNAZIONALE « CORDA FRATRES ».

EMPORIUM

VOL. XX. NOVEMBRE 1904 N. 119.

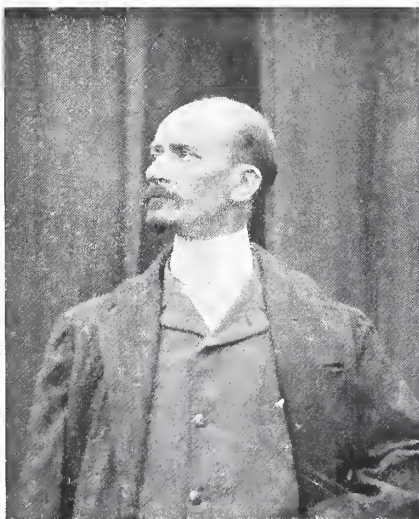
ARTISTI CONTEMPORANEI: ACHILLE ALBERTI.

DI media statura, asciutto della persona, di calvizie precoce, Achille Alberti tosto simpatizza per una sincera e franca schiettezza. Non sperate da lui nè reticenze, nè giudizi a doppio taglio, nè ammirazione a scuole o a nomi, e neppure attendetevi quell' eclettismo o tolleranza che alcuni hanno per abito sincero, la maggior parte per ipocrisia. L'Alberti in ogni circostanza vi dirà schietto e breve, con la massima sincerità, quello che pensa di un lavoro, di un dato artista, senza reticenze. Artista convinto, è intransigente, come colui che fa della propria arte una vera ed unica religione.

Achille Alberti, allievo dapprima del Magni poi del Ripamonti, iniziò la propria carriera con un *Catone uticense* e con un gruppo, *Le vittime del lavoro*, esposti a Milano nell' 85 e poi a Roma nell'86. Ambedue i lavori, specialmente il gruppo, in cui l' autore ha voluto dare plastica forma a qualche cosa di più generale, di più vasto, di più importante che un semplice fatto di cronaca, rivelarono subito una mente che anelava a nuove vie, sprezzatrice dei ceppi accademici e che chiedeva le proprie ispirazioni alla vita.

ACHILLE ALBERTI.

Alle *Vittime del lavoro* seguì, nel 1886, l' *Ilota ubbriaco*. Non era quella la prima volta che l'ebbrezza porgeva soggetto alla statuaria: fino dal '78, a Parigi, si erano ammirati i *Parassiti* del D'Orsi; anche quelli obesi dal cibo, schifosi per la sconcia ubbriachezza. Un medesimo pensiero civile ed educatore animò dunque il D'Orsi e l'Alberti.

L' *Ilota*, nel quale il nostro artista ha plasmato con indipendenza di mano un corpo rubusto, quale dovevano avere coloro ai quali erano riservate le fatiche più pesanti, è una opera sentita, di indiscutibile audacia e l' artista che seppe plasmare questa grande figura in un modo, che se non è superiore ad ogni elogio, è certo molto encomiabile, merita bene ancor oggi una parola di sentita lode. L' *Ilota* fu

la prima e forte garanzia che l'Alberti si trovava sulla buona strada.

All' *Ilota* seguì la *Mater Dolorosa*, esposta a Bologna nell' 87, e ancor essa si affermò lavoro di polso e quale novella prova che il suo autore è di coloro che vogliono la scultura lombarda per sempre libera da quella chincaglieria che ancora la deturpa ignobilmente.

Un buon busto in marmo, esposto alla Permanente di Milano nell' 86 e che piacque specialmente per la condotta di grande efficacia, è innegabilmente la *Leda:* ma dell'Alberti è ancora da preferirsi un riuscito *Cavaliere* e innegabilmente la statua in bronzo *Stella d'Alpe* e la statuetta il *Panattiere.*

Bagnanti sulla riva del mare è un bassorilievo che nel '90 ebbe il premio Canonica e che come l'altro in terra cotta dell'altezza di tre metri, *Innondazione di Verona*, sta a splendida prova degli effetti efficacissimi di rilievo che l'Alberti sa trovare a mezzo di un disegno fine, espressivo. Impeccabili l'uno e l'altro nella prospettiva, franchi nella modellazione, distribuite e modellate con verità le varie figure, i lievi difetti che essi accusano sono facilmente dimenticati dall'osservatore affascinato dall'arte sincera dell'artista valoroso.

A. ALBERTI — IGNAVIA (STATUA IN BRONZO).

Ma dell' Alberti va ricordato in special modo l' *Ignavia*, tanto più che a quest'opera egli deve la propria fama. Si potrà qui non accettare interamente il tipo, troppo vigoroso forse; si potrà desiderare una figura che non abbia tutta quell' energia muscolare da lottatore robusto; si potrà domandare all'artista che vi dia un uomo che, nella mollezza e cascaggine delle carni, manifesti l' indolenza, la pigrizia, la *ignavia;* si potrà con Camillo Boito non trovare abbastanza in quell'attitudine

> colui che mostra se' più negligente
> che se pigrizia fosse sua sirocchia;

ma non si potrà certo non riconoscere nella statua dell'Alberti una fattura larga, un'accuratezza d'insieme degna del maggior elogio. Il torso in particolar modo è stupendo: tutte le membra sono di-

segnate correttamente e vigorosamente nella loro difficilissima posizione.

L' *Ignavia*, che alla prima esposizione triennale di Milano fu salutata con lodi infinite ed ebbe critiche feroci, vinse, contemporaneamente, alla stessa esposizione due premi importanti, quello Fumagalli e quello Tantardini, e in seguito essa guadagnò medaglie d'oro a Monaco di Baviera, alla Colombiana di Genova, all' Internazionale di Vienna, alla Universale di Parigi, confermando dovunque il proprio valore intrinseco.

Un'altra figura modellata dal nostro artista con eleganza è l'*Emanuele Filiberto*; una statua che vive e palpita. In quello sguardo che scorre sulla pagina del libro che la mano sorregge si sente il pensiero, come da quel petto si sente sollevarsi il palpito della vita.

Ma dell' Alberti non devesi dimenticare il bassorilievo: *Pindaro*.

Nel circo eretto sull'amena pianura di Olimpia, fra l'Alfeo e il bosco Alti, sacro a Giove, finiti gli olimpici ludi, Pindaro, figlio di Daifauto, celebre suonatore di flauto, sta ritto sulla gradinata che conduce ai palchi degli spettatori e canta la festosa ode *epinicia* in onore del vincitore nella lotta sull'arena. Ai piedi della gradinata una donna congiunge le mani del proprio bambino in attitudine di applaudire al poeta: più a destra i musici, mossi e veri, stanno per dar fiato agli strumenti, mentre più innanzi un gruppo porta un elmo destinato al vincitore, il quale spicca più oltre nell' agone, fra altri lottatori. La scena è vasta, la figura del poeta ispirata, il gruppo dei lottatori pieno di vita, e altre numerose figure di donne e giovanette sono distribuite, modellate con somma verità. Chiude il bassorilievo, a destra, un' ara fumante, con la vittima sgozzata accanto, e il fumo, invadendo il fondo della scena, le conferisce un superbo effetto pittorico. Il lavoro lascia forse un po' a desiderare nella prospettiva, la quale non in tutto dispiega la grandiosità della scena ellenica.

A. ALBERTI — LE VITTIME DEL LAVORO.

Un'altra opera dell'Alberti è l'*Invidia*, esposta all'ultima Triennale.

Come ho già avuto altrove occasione di osservare, l'autore dell' *Ilota* e dello *Sconforto* si attiene per le sue opere specialmente a quelle idee

che possono innanzi tutto dar ragione alla forma libera da ogni convenzionalismo, curando in pari tempo che la scelta vada a cadere su un concetto che possa essere di ogni tempo. Non è questa la miglior via per la popolarità: ma che importa? di rivendicazione del genio disconosciuto, che ha voluto tentare l'autore dell'*Ignavia* con questa sua statua.

Al Corgnenti, al Focosi, al Faruffini, al Cremona stesso e a tanti altri valenti non è stata forse

A. ALBERTI — SPAVALDO.

E non dimentico l' Alberti dell' affermazione del Buonarroti, che il nudo è di tutti i tempi, al nudo egli tende maggiormente, per quanto sieno molte le difficoltà da superarsi in questo campo. Così anche nella sua *Invidia* ci ha data una robusta figura di giovane, nudo, evidentemente all'Alberti, che è un innamorato dell'autore dei *Sepolcri*, inspirata dal Foscolo. È, credo, una specie l'invidia che ha tolto quel posto che loro spettava e spetta? Come appare dunque evidente, non ha ragione di essere la malignità di qualcuno che pretese di vedere nella figura dell'Alberti questa o quella personalità. È opera del tutto libera da ogni latente secondo fine questa dell' Alberti e, ripeto, appartiene alla categoria delle altre sue statue, *Ignavia*, *Sconforto* ecc.

Ma dove s'accusa tutta una vera successiva colleganza di concetto e di forma, una manifesta armonia di assieme, una virile interpretazione, un'emancipata diligenza di dettaglio nell' opera complessa dell'Alberti è nei monumenti funerari, che, quantunque diversissimi nelle linee, nell' azione e nel soggetto, convergono nella maggior parte con rigorosa unità ad una identica affermazione di criterii a guisa delle iridescenze opposte di una gemma emananti la stessa luce e il medesimo calore.

Nel ricordo dedicato da Romolo Quaglino all'augusta memoria dell'illustre suo genitore, celebre oculista, l'Alberti ha saputo trovare con felice immaginazione un genere di architettura, i cui motivi, completando la severità monumentale, aiutano con una decorazione illustrativa a rendere più chiara e precisa l' idea che lo ha ispirato.

A. ALBERTI — BARCAJOLO (BRONZO).

Ad evitare accortamente la monotonia di una uniforme eguaglianza, nel basamento, che da zoccolo si eleva fino all' altezza di un metro circa,

A. ALBERTI — MONUMENTO LUCINI.

MILANO, CIMITERO MONUMENTALE.

A. ALBERTI — MONUMENTO GIACINTO BRUZZESI.

MILANO, CIMITERO MONUMENTALE.

sortono ai lati, obbedienti alla legge di contrasto e a metà rilievo e legati da una stessa sagomatura, quattro are fiammeggianti circondate da serpi, sintesi della professione e del sacrifizio; mentre lateralmente a sinistra, e precisamente d'angolo, seduto sulla base, dove incomincia la piramide ad innalzarsi per compire il monumento a cinque metri, il della clinica oculistica. La rassomiglianza di volto e di persona, l'attenzione del Quaglino che opera, l'attitudine paurosa e d'abbandono del bambino, le ansie frenate della madre che lo sostiene in grembo, costringendolo dolcemente all'immobilità; la vigile attesa degli assistenti pronti alla chiamata, la irrequieta aspettativa degli studenti, che dagli stalli

A. ALBERTI — LO SCIBILE — PARTICOLARE DEL MONUMENTO QUAGLINO AL MONUMENTALE DI MILANO.

Genio dello scibile depone, premio al defunto, una corona di quercia.

La proporzione della piramide è irreprensibile e si sposa meravigliosamente al basamento, dal quale s'innalza fregiata con vaghezza, a simiglianza di ramo fiorito, da uno sciame graduale di farfalle, simboleggianti l'immortalità e con un effetto elegante e di squisito buon gusto.

Il bassorilievo, in quadrato, alla base della piramide ed eseguito a lievissimi piani di carattere cinquecentista di buona scuola, rappresenta un'aula universitari assistono all'operazione in attitudini varie e conformi alla diversa indole; i ferri, i farmachi, l'ardita innovazione in questo genere di scultura — di proporzionare la figura all'ambiente; tutto è scolpito con vivissima verità e con tale una completa riuscita di effetto da non temere al paragone quello di un bellissimo quadro.

Le linee della statua sono trovate sapientemente; l'assieme scorrevole, il dettaglio curato e intelligente, la fattura larga e disinvolta, il disegno corretto, scrupoloso, degno di uno di quei classici marmi

che parlano la sapienza di un ciclo nelle vetuste sale di un Museo.

In apparenza diverso, ma sostanzialmente unilaterale d'altissimo fine artistico — il quale intende di provare con una luminosa riuscita la esattezza di speciali criterii, che rigorosamente diretti procedono serrati e vittoriosi di un' obiettività emancipata in tutto da precetti scolastici e sa tradurre

A. ALBERTI — DECORAZIONI PEL PALAZZO DELLA BORSA DI MILANO.

trasfuso nella materia quello splendore di verità che è lo spirito animatore dell'arte — è il ricordo funebre Lucini, in cui una maschile figura di bronzo, sovrastando addolorata fra le tombe, illustra efficacemente il verso Leopardiano ivi inciso:

Arcano è tutto fuor che il nostro dolor.

E se nella statua dello Scibile al professore Quaglino gli elementi di linee e di carattere opportunamente scelti e bene appropriati al soggetto concorsero principalmente a immedesimare classicamente il tipo astratto della Deità mitica, le stesse proprietà nella statua del monumento Lucini incarnarono potentemente il simbolo della superstite umanità sofferente.

Nel primo la olimpica maestà estraumana di un dolore divino: in questo invece lo schianto che impietra e trabocca dall'espressione del viso e della persona e sembra che le membra lievemente contorte sussultino convulsivamente agitate dallo spasimo interiore. D' altronde nell' arte non cosa unica nè straordinaria la succedanea assimilazione o la spontanea eredità di un criterio artistico fondamentale, il cui germe per infinitesima disparità di temperamento, assumendo una dissimile parvenza, nasconde alla moltitudine la sua diretta paternità e dirigendosi naturalmente all' identico scopo d'origine spesso consegue cogli effetti una medesima gloria.

Per questo facilmente si comprende come il canto arditamente imprecatore di Lorenzo Stecchetti altro non sia se non la smagliante fioritura dei fecondi temi profusi dal Leopardi sul bassorilievo sepolcrale di una bellissima donna.

Nei lavori funerari che dell'Alberti si incontrano

A. ALBERTI — RITRATTO DI BAMBINA.

zione e per il suo sviluppo non mi distogliesse dal prestabilito proprosito.

L'Alberti sulla tomba di questo veramente eroe, caro e stimato dai più intellettuali cooperatori dell' unificazione della patria, con giustezza di criterio prescelse la figura di Spartaco, il ribelle gladiatore trace, che duce ai compagni di servitù, chiuso nell'armi sfolgoranti, marzialmente attende di cimentarsi colla possanza tirannica che gli contendeva il diritto di una legittima libertà.

La scelta di una tale figura sarebbe bastata da sola a stabilire l'esattezza del concetto e a degnamente distinguerla fra le puerili concezioni di cui si accontentano i moderni artefici, ma l'estro di questo intellettuale seguace del Ripamonti, incitato all'emulazione dall'erudita originalità del maestro, nel sacro furore dell'ispirazione intuì possibile il completo compendio dell' umana redenzione e nell'irresistibile fortunato trasporto di un lirismo, per filosofica associazione d'idea col richiamo di un' opportuna modellatura in bassorilievo della tragica scena del Calvario al Monumentale di Milano la statuaria per colori, forma e proporzione si fonde con estetica armonia alla bella architettura: anzi questa è in essi predominante, e a sua volta, tanto più nel monumento Lucini, vestendosi qui di un carattere generalmente allegorico per i cippi scolpiti a bassissimi piani su tutto il rettangolo del basamento, è resa parte integrante e non divisibile di un tutto simbolico, concorrendo a rendere con limpidezza l'idea che quel dolore umano trasfuso nel bronzo trova la sua vera cagione d'esprimersi nella solenne e ferale quiete del camposanto, dove stanno sepolti per fatale decreto completamente irrigidite anime altruistiche, che generosamente palpitarono di squisita pietà e di sublimissimo amore.

Qui doveva essere presso che finito il mio compito, se un' altra commemorazione, tuttavia opera dell'Alberti ed inaugurata da due o tre anni a perpetua memoria del colonnello Giacinto Bruzzesi, per l'indole della conce-

A. ALBERTI — MISTICA (MARMO).
ROMA, GALLERIA NAZIONALE D'ARTE MODERNA.

collocata sulla fronte del piedestallo congiunse l'effetto di un diverso sacrificio, raggiungendo così la profondità del pensatore, che fra le dilettose armonie di un'estetica musicalità della bellezza suggerisce al pensiero, come alle ribellioni nate e combattute dall'arme temperata dall'odio di casta, quantunque feconde di un utile scopo, venga interdetto, circoscritte negli ambiti esemplari della terra, di varcarne i confini, mentre la rivoluzione condotta dagli splendori dell'intelligenza ispirata ad un amore universo invece possa specialmente inalzarsi fino alla magnificenza dei celestiali olimpi e convertirsi per culto degli umani in confortatrice religione.

A. ALBERTI — TESTA DI GIOVANETTA.
(Fot. Montabone).

A. ALBERTI — AUGURE.

Ma pure il monumento dal lanificio di Schio dedicato agli operai merita la nostra attenzione. Esso è dedicato alla memoria del senatore Rossi e si inalza in mezzo ad una decorazione armonica di palme nel giardino che fronteggia il corpo principale del lanificio, presentandosi allo sguardo dell'osservatore con un'eleganza corretta, compendiata dalla fusione della parte figurativa con quella architettonica.

Ed ora alle opere minori dell'Alberti. Fra queste senz'altro metterò *Il martire*, per quanto di proporzioni tutt'altro che minime. Ad esso però sono da preferirsi lo studio di testa acquistato dalla Commissione governativa per il Museo Nazionale d'Arte Moderna; un lavoro interamente finito, vero in ogni delicatezza dei dettagli e degno del più abile scalpello, e la testa di fanciullo malato, in cui è sovratutto una grande larghezza di modellazione. L' Alberti, tanto con questa testa che con la *Mistica*, ambedue in marmo completamente lucidato, ci afferma che la scultura innanzitutto vive di forma. Si unisca questa alla verità e avremo raggiunto l' intento primo dell'arte scultoria. Ma con questi due lavori l' Alberti ha voluto dimostrarci ancora, che una data opera di scultura, se perfetta e basata sulla forma, non ha bisogno del soccorso di fatture pittoriche. Ogni effetto voluto e

cercato, pare volerci dire il nostro artista, è inutile, per cui la lisciatura, che potrebbe parere soverchia nelle due ultime opere qui ricordate, ha invece lo scopo di sprezzare tutti i mezzucci di certa arte, lasciando al contrario libertà piena alla forma.

Un'altra graziosa opera dell'Alberti è la *Rebecca*,

A. ALBERTI — L'ILOTA UBBRIACO (STATUA PIÙ GRANDE DEL VERO).

esposta alla Permanente del '95, così una testa di *Augure* plasmata con molto sentimento.

Sembrerebbe che la rigorosa determinazione del soggetto che viene da un busto, da un ritratto — perchè *Augure* è un ritratto fedelissimo; di chi? non mi è possibile dirlo —; sembrerebbe, ripeto, che la rigorosa determinazione del soggetto e quella dei risultati dovrebbero impacciare, vincolare, opprimere l'individualità dell'artista; parrebbe, ma non è. Nel modo di vedere il vero e di riprodurlo è possibile tanta varietà e tanta libertà di sentimento da bastare alla manifestazione della più grande, della più profonda personalità, come della più eccentrica e bizzarra originalità. La prova migliore è appunto in questa testa dell' Alberti e meglio e più marcatamente ancora nell'altra che l'Alberti distinse con il titolo di *Uomo ridente:* nell' una e nell'altra opera la personalità dell'artista appare intera, completa a traverso una rara rassomiglianza raggiunta in ambedue le teste. Opere piccole, il dettaglio è stato reso in esse con tutta scrupolosità, giacchè l'artista poteva, doveva osservare finemente il *pezzo di scultura*, mentre in una figura intera vi ha quel vigore e quello slancio, quell'accasciamento e quell'angoscia che sono precisamente suggeriti dal soggetto.

Ma se bello e lodato fu da ogni intelligente l'*Augure*, quanto superiore ancora l' *Uomo ridente*! un pezzo di scultura fra i più garbati ch'io abbia visto in questi ultimi anni. Di una fattura gustosa, è piena di vita quella testa, piccolo lavoro e pur opera completa: si direbbe parli quella testina nervosa, fine.

Il torso d'operaio acquistato da una società tedesca, per essere dato in dono ad un proprio associato nella ricorrenza del suo cinquantesimo anno di lavoro, mi piace ancor esso ricordare qui per la severa grandiosità a cui s' impronta, nient' affatto esagerata alle proporzioni muscolari e fisiche che caratterizzano l' epoca di una virilità già trascorsa. È appunto ammirevole quel contrasto di vigore e di magrezza ad un tempo che compendiano nella mezza figura alla quale or accenno le efficaci sculture toscane del secolo XVI. Il carattere è bene appropriato, la linea d'assieme non è meno armonica; somma di qualità che forniscono un tutto valorosamente decoroso nel prodotto della scultura lombarda. L'armonia dei piani e la diligenza del dettaglio, mentre rivelano un diligente osservatore della verità viva, non disturbano la maestosità dell'assieme.

Le statue invece dello stesso Alberti che decorano la porta di facciata al palazzo della Borsa di Milano, ideata dall'architetto Broggi, forniscono prova della versatilità eclettica di questo scultore, il quale,

giustamnete interpretando gli ardimenti necessari all' effetto decorativo, seppe con un' ardimentosa azione delle figure risuscitare nell' animo le eccellenze della bellezza. Anche qui le statue si completano in un' armonica fusione di contrasto, per cui la giovane ed agile figura del commercio, per essere esso atto a propagarsi rapido per l'orbe, si sposa senz'urto alla forza titanica dell'operaio rappresentante l' industria, grave e vigorosa ad operare negli attrezzi, nei macchinari.

Queste due statue sono forse le migliori di quante sono rappresentate nei monumenti delle piazze cittadine, perchè la larghezza dei piani, la giustezza delle proporzioni, la interpretazione del dettaglio resistono senza stonatura e senza diminuzione all'ambiente che le circonda e alla differenza in cui possono essere di prima giunta vedute. Da qualunque lato il visitatore le studii, conesrvano la stessa equilibratezza e la medesima giustezza di rapporti e parmi che soltanto in quest'opere, almeno parlando di Milano, si affermi la risoluzione felice della statuaria all'aperto.

A. ALBERTI — MONUMENTO QUAGLINO AL MONUMENTALE DI MILANO.

A. ALBERTI — GIOACHINO MURAT.

A. ALBERTI — GLI IGNAVI — PEL BASAMENTO DELLA STATUA « IGNAVIA ».

ACHILLE ALBERTI:

MARTIRE.

E ricordato dell'Alberti un piccolo *Panattiere*, non dimenticherò di lui un riuscito bassorilievo eseguito per una raccolta ancor inedita di frammenti e di novelle alessandrine; un bassorilievo finito in ogni parte con coscienza eletta di artista, felicissimo negli effetti e dove una figura di donna nuda, che danza con la Morte, è modellata con franchezza rimarchevole, come le altre figure di donne che si svolgono nello sfondo sono abbozzate con rara valentìa, rivelando una volta ancora nel nostro artista un giovane dall' ingegno vigoroso.

È cosa difficile dare in poche pagine un'idea del valore dell'opera completa dell'Alberti. Mi accontento pertanto d'essere non uno degli ultimi ad affermare qui, dove ho cercato di riassumere quanto la critica intelligente e seria ha detto sino ad oggi sul nostro artista, il grande godimento intellettuale che si prova alla presenza dei suoi lavori.

E. A. Marescotti.

A. ALBERTI — SPARTACO — PARTICOLARE DEL MONUMENTO BRUZZESI.
MILANO, CIMITERO MONUMENTALE.

LETTERATI CONTEMPORANEI: JEAN MORÉAS.

I.

COME la maggior parte dei poeti francesi contemporanei, Jean Moréas è d'origine straniera.

Le letterature invecchiano come gli alberi; occorre, tratto tratto, ringiovanirli, innestare sul loro tronco, ancor pieno di succhi vitali, giovani ramoscelli esotici e d'altra essenza, sensibilità nuove. Nel grande ringiovanimento del simbolismo, Jean Moréas è stato uno di tali ramoscelli. Esso si è adattato benissimo al vecchio albero: il ramo ha prodotto fiori, i fiori hanno allegato ed ora possiamo coglier frutti dal ramo già reso pesante.

Col vero suo nome di Papadiamantopulos, Jean Moréas è nato ad Atene il 15 aprile 1856:

> Je naquis au bord d'une mer dont la couleur passe
> En douceur le saphir oriental. Des lys
> Y poussent dans le sable...

« Gli avoli suoi, ce lo rivela Félix Fénéon, si dedicarono a quel genere di *sport* che consisteva, verso il 1824, nel bruciare le galee ottomane, fornire soggetti a Delacroix e cadere enfaticamente nelle naumachie ».

L'eroismo di cotesta razza s'è trasformato in intelligenza ed ha fiorito in poesia. Jean Moréas disdegna l'azione: egli preferisce contemplare la vita al mischiarvisi direttamente, ed io credo che gli parrebbe assurdo il rischiare la propria privilegiata esistenza nella conquista di qualche galea: si contenta d'ascoltare la musica dei loro remi che battono i flutti.

La sua educazione fu totalmente francese. Egli lo ha confessato ad un redattore del *Temps*: « Ebbi a governante una donna di buon gusto, istruitissima, la zia di Dumeny, il noto attore. È in compagnia coi vostri poeti che ho trascorso i momenti più gradevoli della mia prima giovinezza, li leggevo senza posa e non avevo ancora raggiunto i dieci anni che già m'ero proposto di cantare al pari di loro, su di una lira francese. Gli dei hanno esaudito i m'ei voti ».

« Quando all' indomani della guerra — egli continua — abbandonai il mio paese per venire in Francia, lasciai ad Atene una biblioteca di duemila volumi, opere di quasi tutti i poeti del Rinascimento e de' nostri migliori classici. A Parigi, seguii vagamente i corsi della Scuola di diritto, giacchè mio padre, discepolo di Savigny, mi destinava alla magistratura. Ma io mi abbandonai al demone della poesia e frequentai i circoli artistici e letterari del quartiere latino, tra gli altri quello de' famosi *Hydropathes*. La gioventù ha i suoi diritti. Le rive della Senna mi avevano conquistato in guisa che dopo avervi dimorato tre anni, ritornato presso i miei, non potei più vivere ad Atene. Ritornai in fretta a stabilirmi a Parigi e, durante vent'anni, non ho più rivisto la Grecia ».

JEAN MORÉAS.

II.

« Qualunque sia l'ora del giorno nella quale lo accostiate — dice Charles Maurras — egli lavora: voglio dire ch'egli fa dei versi o ne recita. Con una bella voce di gola, nella quale le mute spiccano in modo bizzarro, egli scande le strofe di Ronsard e di La Fontaine, di Thibaut de Champagne e d'Alfred de Vigny; e, dal placido fremito delle sue labbra, tutti comprendono che Moréas si sente perfettamenta felice. Egli ha trovato il Bene Sovrano ».

Con l'occhio vivacissimo, dietro l'unica lente incastrata

sotto l'imperioso sopracciglio, con la fronte coperta da una nera capigliatura che va ora inargentandosi, egli si accarezza i baffi, già cantati dai poeti, que' baffi che hanno riflessi azzurri. Di media statura, porta maestosamente la sua testa di poeta e non disdegna gli omaggi che gli sono dovuti. Con la sua personalità molto spiccata, presiede istintivamente il gruppo in mezzo al quale si trova e credo altresì che, pure tra amici, egli sia sempre solo con sè stesso.

Jean Moréas contempla la vita; ha contemplato molto; non isdegnando alcuna minuscola sensazione, analizzando il piacere che procacciano i colori e gli odori delle cose. Ogni istante della sua vita è riempito da una di tali contemplazioni, da uno di tali diletti. L'odore del muschio molle e la lettura d'un coro d' Euripide gli danno il medesimo piacere: ogni oggetto rappresenta, per lui, momentaneamente, l'assoluto. Sensazioni successive e nullameno definitive. L'opera di Jean Moréas, specchio del suo cervello, è uno scacchiere di notazioni: egli non si preoccupa, io suppongo, di far sì che si corrispondano logicamente. È l'anima che pinge la vita de' suoi colori e la profuma co' suoi desideri: Jean Moréas sa d' essere l' unico sole del mondo nel quale egli abita, ch' egli contempla e ricrea, e che non avvi altra realtà ed altra logica all' infuori della sua visione e della sua logica. Non è questa, d' altronde, una delle teorie letterarie — un gioco d' idealismo filosofico — ch'egli avventò una volta, con arditi e temerari manifesti dimenticati e con una tenacia più che convinta? Atteggiamenti eroici, fuorviati, ricordanti quelli de' suoi antenati, gli eroici corsari!

Egli parla come scrive, con piccole frasi concise, definitive, assolute, sdegnanti le amplificazioni, le restrizioni e le timide sfumature. Per lui, le cose sono belle o brutte, buone o cattive, assurde o ammirabili, senza transizione.

Volentieri nottambulo, specie una volta, a' tempi eroici e fruttuosi del suo apostolato; egli amava i riflessi della luna sui tetti:

> Je te sens sur mes yeux, lune, lune brillante
> Dans cette nuit d' été;
> Mon cœur de tes rayons distille l'attrayante
> Et froide volupté.
> Si tu n' es plus Diane, et quand tu serais morte
> Tu guide bien mes pas
> Dans l'ombre et sur le bord de la tombe, et qu' importe
> La vie ou le trépas!

Egli confessa d' aver composto le sue migliori poesie verso il mattino, quando il giorno si schiude, come un giubbetto di donna:

> O mon second berceau, Paris: tu dors encore
> Quand je suis éveillé
> Et que j' entends le pouls de mon grand cœur sonore
> Sombre et dépareillé.
> Que veut-il, que veut-il ce cœur! Malgré la couche
> Du temps, malgré les maux,
> Pense-t-il reverdir, comme la tige tendre
> Se couvre de rameaux?

Amante della luce, egli ne aspetta, con pia impazienza, il cotidiano ritorno:

> O suave matin, je veille et je t' attends;
> Hâte-toi de paraître,
> Viens! au-dedans de moi s' épandra ta clarté....

Tali versi sono, infatti, chiari e trasparenti, come l'alba: sembrano l'emanazione profumata di un'anima rinfrescata dalle rugiade del mattino. Il poeta partecipa al cotidiano ringiovanimento della vita.

III.

Al pari di Ulisse, Jean Moréas ha fatto lunghi viaggi in cerca d'una patria elettiva: fu Parigi che lo incantò. Egli è un esempio de' più preziosi e de' più convincenti dei vantaggi dello sradicamento; il poeta sarebbe egli fiorito in Grecia, sua terra natale, in Grecia, dove, ora come ora, non sembra più esistere nè arte, nè letteratura originale?

Jean Moréas ha molto viaggiato. « La sua adolescenza — come narrano A. van Bever e P. Léotaud — ce lo mostra percorrente, un po' in furia, l' Europa: Francoforte, Eidelberga, Stoccarda, Ginevra, il Reno, l' Italia lo videro; finalmente, Parigi lo trattenne nel 1872. Vi rimase sei settimane, ritornò poscia ad Atene e, serbando una specie di nostalgia della Capitale, tornò a stabilirvisi definitivamente qualche anno dopo ». Egli stesso ha detto:

« La contemplazione della Senna e la lettura reiterata del ventiquattresimo canto dell'*Iliade* insegnano nel miglior modo possibile cosa sia il sublime: voglio dire la misura nella forza... L'ombra di Pallade erra per l' amata città. Atene può contentarsi dell'ombra della dea. Ma la figlia di Zeus abita realmente a Parigi, poichè sa che qui è necessaria ancora la sua costante presenza. Il giorno in cui ho amato la Senna, ho compreso perchè gli dei m' hanno fatto nascere nell'Attica ».

Egli esordì nella *Nouvelle Rive Gauche* (nov. 1882),

giornaletto che si trasformò ed assunse il nome di *Lutèce* (6 aprile 1883) e, in seguito, collaborò a molte piccole riviste e si potrebbe dire a quasi tutte le piccole riviste, fogli effimeri e di buona volontà ; alla *Cravache*, ch' era diretta da Georges Leconte e nella quale, sin dal 1888, si trovano già raggruppati coloro che sono i Maestri d' oggidì, Henri de Régnier, Vielé-Griffin, Verhaeren, Paul Adam. Si incontra il suo nome ne' sommari di *La Vogue*, quella minuscola e preziosa rivista, nella quale furono pubblicati *Les moralités légendaires* di Laforgue, le *Illuminations* di Rimbaud, e parecchie liriche di Verlaine e di Mallarmé. Finalmente, *La Plume* fu la sua rivista prediletta : è in essa che si trovano sparse la maggior parte delle sue poesie, ch' egli doveva poi raccogliere in volumi nella libreria stessa di tale rivista.

Nel 1884 apparve per cura di Vanier, l'editore di Verlaine, il suo primo volume di versi : *Les Syrtes*. Comunque d' una ispirazione e d' una fattura già personale, vi s' intravvede l' influenza di Baudelaire nella foresta di simboli (tutto il simbolismo sembra origini dalla poesia famosa : *La nature est un temple où de vivants piliers...*) ed anche l' influenza di Verlaine... Parole, giri di frase, cari all'autore di *Sagesse*, s' incontrano in questo piccolo volume, ma vi si trovano già tentativi d'afferrare e notare più specialmente l' inafferrabile :

Sur le ramage des rideaux
On dirait un essaim qui grouille.
C' est le Passé, c' est le Passé
Qui pleure sa tendresse morte !

E questo misteriosissimo :

La voix, songeuse voix de lèvres devinées
Eparse dans les sons aigus de l' instrument,
A travers les murs sourds filtre implacablement
Irritant des désirs et des langueurs fanées.

Queste liriche musicali ebbero subito i loro ammiratori ferventi e, da quell' ora, in certi gruppi, Jean Moréas fu consacrato grande poeta : alcuni videro, in que' primi saggi, quasi la maniera del Verlaine, rilavorata con un' arte reale e cosciente.

Le *Cantilènes* (1886) segnano una più sicura padronanza dell'espressione e sempre con una speciale cura del ritmo, e già con nuovi ritmi. Così *Funérailles :*

Voix qui revenez, bercez-nous, berceuses voix,
Refrains exténués de choses en allées,
Et sonnailles de mule au detour de l'allée,
Voix qui revenez, bercez-nous, berceuses voix.

Non vi sono singulti, in questa poesia : il dolore vi si mostra rassegnato e bello. È un poco la filosofia del Destino. Si sente che l' anima del poeta non è stata scavata, goccia a goccia, da lunghi secoli di terrori cristiani ; l' emozione è tutta nella forma :

Je viendrai déposer, ô mer maternelle,
Parmi les varechs et parmi les épaves,
Mes rêves et mon orgueil, mornes épaves,
Pour que tu les berce, ô mer maternelle.

L' idea, espressa da questi bei versi di 11 piedi d' una musicalità un po' turbatrice ed incerta, non è veramente nè molto nuova, nè molto profonda. Il fascino è tutto riposto nella musicalità.

Sonovi notazioni sintetiche :

L'air de violon qui s'est plaint soudain : connu.
Air connu, très doux et comme ressouvenu.

Sonovi immagini successive e d'una logica personale :

Pire que bonne vous fûtes et je fus sage,
Vous aviez un bouquet de cassie au corsage
Et votre cou cerclé d'un collier de ducats.

La maniera di Moréas consiste nel non spiegare la logica segreta delle sue immagini, che s' incalzano l'un l'altra e si seguono come piccole onde di flutto. La musica di ciascuna di tali onde costituisce, nullameno, l'unità d' un Oceano.

In questa raccolta vi sono ancora cantilene che ricordano i nostri antichi canti medioevali. Una di esse è non meno bella della canzone di Re Rinaldo, « qui portait ses tripes entre les mains » :

Toc toc, toc toc — il cloue à coups pressés,
Toc toc — le menuisier des trépassés.

Jean Moréas ha sempre avuto la passione della nostra letteratura dei secoli XIV, XV e XVI : è là, almeno, ch' egli ha trovato l' ispirazione delle sue cantilene. Egli sa che si può fare opera originale pure ispirandosi ad un'opera antica e che altro non occorre se non un po' di sensibilità per ringiovanire le letterature morte.

Egli conosce tutti i nostri poeti, anche e, forse, più di tutti, quelli che noi ignoriamo e disdegniamo. Erudito e grammatico, egli sa l'etimologia delle parole ed ha anche tentato di farne rivivere qualcuna

che Malherbe aveva sprezzata e respinta. È non meno impossibile essere buon poeta senza conoscere perfettamente la propria lingua, che musicista senza sapere l' armonia e l' arte di comporre. Non c' è pensiero senza le parole e il coltivare le parole equivale a coltivare il proprio pensiero ed ingrandire il proprio cervello. È, forse, la più sicura delle ispirazioni. Verlaine, se avesse posseduto la pratica e la scienza verbale di Racine, sarebbe stato un ancor più grande poeta. Difettò, invece, nel saper saviamente incanalare la sua meravigliosa sensibilità.

Dal momento in cui comprese di poter esercitare una certa influenza sui giovani poeti, suoi coetanei e già suoi discepoli, Jean Moréas capì che non bisognava lasciare la poesia sotto la sola egida — tanto rischiosa — della ispirazione. Volle essere un poco la coscienza del movimento incerto che si andava delineando, e dirigerlo con la sua volontà e il suo gusto. Forse si potrebbe dire ch'egli scese in armi contro l' ispirazione. Durante le sue escursioni attraverso la nostra letteratura, egli aveva notato fino a qual punto, col pretesto di purgarla, noi avessimo impoverito la nostra lingua. Nelle opere di Ronsard, di Du Bellay, di Baïf e di Belleau scoperse veri tesori perduti e volle restituirceli, rannodando così la poesia attuale al Rinascimento francese.

Nei poeti del Rinascimento, Jean Moréas trovò parole attinte dalla stessa sua lingua; più di ogni altro però egli doveva essere tentato d'attingere a tale sorgente greca.

Era il momento, in cui esordivano il Simbolismo, il Decadismo ed il Decadentismo. Cos' era il Simbolismo? Molto si è scritto e molto si scriverà ancora su un tale soggetto, sino a che questa manifestazione sia definitivamente classificata nell'erbaio delle letterature morte, di seguito al Romanticismo ed al Parnasso.

Jean Moréas era uno dei capi, uno dei portavoce della Scuola. Un manifesto, firmato col suo nome, apparve nel supplemento del *Figaro* del 18 settembre 1886:

« .....Ogni manifestazione d' arte, esso diceva, giunge facilmente a impoverirsi, a estenuarsi; allora, di copia in copia, d' imitazione in imitazione, quanto già fu pieno di succo e di freschezza, inaridisce e si raggrinza: quanto fu nuovo e spontaneo diviene convenzione e luogo comune.....

« Una nuova manifestazione d'arte era dunque attesa, necessaria, inevitabile. Tale manifestazione, da lunga pezza covata, ora s' è dischiusa.....

« La poesia simbolica, egli diceva pure, cerca, confessatelo, in modo un po' oscuro, di rivestire l' idea di una forma sensibile, che nondimeno non sia scopo a sè stessa, ma che, pur servendo ad esprimere l' idea, rimarrebbe soggetta. L' idea, a sua volta, non deve punto lasciarsi scorgere priva delle sontuose zimarre delle analogie esteriori, poichè il carattere essenziale dell' arte simbolica consiste nel non giungere sino al concetto dell' idea in sè ».

Era una grande rivoluzione: esisteva una lingua per descrivere il mondo esteriore; occorreva creare quella per le analogie e le sinestesie. — René Ghil, partendo dal sonetto delle vocali di Rimbaud e correggendo, secondo la sua propria digitazione, quella gamma cromatica, ideò una istrumentazione colorata dei sentimenti. Un tale metodo, quantunque abbandonato, ha fatto entrare un po' di musica nella nostra poetica.

Alcuni anni dopo (1889), Léon Vanier, avendo raccolto in un fascicoletto alcune di quelle pagine, Jean Moréas scriveva, in una lettera-prefazione: « Vi sono là dentro cose che io non penso più che a metà, affermazioni che non mancano di turbarmi ». « Ma, aggiungeva, non possediamo noi forse, da quasi vent'anni, un'arte che rinnega sistematicamente l' Ideale, che fa della descrizione materiale il suo scopo immediato, sostituisce lo studio dell'anima con la sensazione, si raccartoccia nel particolare e nell'aneddoto, s' inebria di grettezza e di volgarità? ».....

« Voi non arriverete al grande pubblico — mi diceva l'altra sera uno dei cinque di Médan. Noi vi arriveremo tanto quanto i manovrieri letterari, *ma per un' altra strada*.....

« Ripudiamo soltanto l'*Inintelligibile*, questo ciarlatano, ed assegniamo per sottoscrizione una pensione al *Dilettantismo*, questo dolce maniaco... Dopo ciò... potremo far rivivere il dramma in versi, che è, certo, la più bella forma d'arte; interpretare con l'anima attuale i miti nel poema; e dire senza malizia le arie antiche e sempre nuove nella canzone ».

Non è forse questo il programma stesso dell'opera di Jean Moréas?

Il pubblico e i giornalisti, i quali non sono che la voce del pubblico, non compresero queste nuove idee, ed ancor meno la strana forma con la quale venivano espresse. Vi furono divertenti polemiche,

poichè era di moda il considerare il simbolismo come una piccola epidemia passeggera.

Era, d'altronde, un ben ardito tentativo quello di formulare i « principî fondamentali » d'una scuola ancora incerta; nondimeno, ciò che tutti volevano era di reagire contro la troppo angusta precisione dei naturalisti e di aprire sulla vita una finestra, per la quale potesse entrare un po' di mistero. Epoca splendida e, come fu scritto, eroica. Sembrava a que' giovinotti che prima di loro la letteratura francese non fosse stata che un vago preludio: si stavano finalmente per udire canti definitivi.

Tali entusiasmi erano, senza dubbio, necessari: ora si sono calmati. Il simbolismo, d'altronde, s'è imposto, spogliandosi delle sue esagerazioni e mostrando così, coi fatti stessi, d'essere una evoluzione logica. Sovratutto esso ha prodotto dei poeti: Jean Moréas, Henri de Régnier, Francis Jammes, Charles Guérin e, dopo costoro, bisognerebbe citare tutti i « poeti d'oggi ».

È curioso altresì il constatare come il simbolismo, che fu un gruppo, una scuola, abbia forse distrutto ogni possibilità di raggruppamento letterario, abituandoci all'idea che ogni individuo è una intelligenza speciale e che s'apre tra gli uomini, a malgrado de' segni che si scambiano, un abisso di solitudine. Mallarmé sintetizza egregiamente l'orgoglio di simile idea, egli che volle l'opera sua mitica e secreta.

Un altro risultato: il simbolismo fu dapprincipio una poesia verbale; per taluni, quelle parole rare e nuove rappresentavano idee nuove e rare; pei molti, ahimè, non rappresentavano nulla, non avevano alcun significato fuori della sonorità. Que' musicisti, affetti dal *bovarysmo* della letteratura, hanno redintegrato il silenzio; gli altri, in simil gioco di sottile rettorica, hanno acuito la loro sensibilità; essi usano ora, con chiarezza, una lingua spoglia di vani ornamenti, ma non di sapienti e vive metafore: c'è un abisso tra i parolai e gli scrittori.

IV.

Il *Pèlerin passionné* caratterizza singolarmente l'entusiasmo critico del poeta pei nostri scrittori francesi del Rinascimento: egli li ha amati al punto da sembrare qualche volta uno di loro. Mallarmé glie lo diceva: « Voi giocate coi secoli ». E, veramente, qualcuno de' suoi epigrammi ricorda, per la forma e la soavità, le piccole poesie celebri di Ronsard:

> Pour vous garder de mal empire,
> Pennon d'Amour et gonfalon,
> Je vous donnai ma chevelure
> Couleur des flots sous l'aquilon.
> . . . .
> Je vous donnai ma bouche vive,
> Telles les roses au rosier.
> Dames d'atours et chambrières
> Attentives à votre arroi,
> Je vous donnai mes mains plus nobles
> Que la couronne au front d'un roi....

A quell'epoca, Jean Moréas aveva fondato la scuola romanica, come si fonda una religione. Suoi discepoli o suoi apostoli: Maurice du Plessys, Raymond de la Tailhède, Ernest Raynaud e Charles Maurras.

Un nuovo manifesto precedeva *Le Pèlerin passionné*.

« Ritengo, egli vi diceva, che dopo la fine del secolo decimosesto, siasi impoverita, inaridita ed impacciata la nostra lingua ». È Fénéon che parla. « È vero che la ribellione romantica rigenerò un vocabolario che deperiva, con una moltitudine di voci prescritte. Ma non peccarono questi, d'altronde, ammirabili romantici, il più delle volte, per una sintassi scucita e, direi, *senza razza*? Essi omisero pure moltissime parole, molte frasi preziose della lingua antica che, allora, nemmanco potevano indovinare in tutta la sua integrità ».

Terminando, Jean Moréas avvertiva il lettore di non lo « cuider quelque raisonneur *à priori* », perchè, diceva, « io obbedisco quanto e più d'un altro al Demone che mi predica. Ti dirò soltanto (parafrasando Carlyle) che in fatto d'Arte seria non è già un lampo transitorio d'intuizione che può bastare, ma è una *illuminazione deliberata* dell'intero soggetto che occorre ».

Illuminazione deliberata! Ciò che distingue, infatti, e caratterizza Jean Moréas è l'esser egli, al tempo stesso, poeta ed esteta; si sdoppia, si guarda mentre lavora, sa il meccanismo della ispirazione, segue il suo metodo, è il discepolo di sè stesso.

Fu una delle prime volte, alla vigilia del *Pèlerin passionné*, che si parlò ufficialmente del verso libero: « Quello con cui vogliamo rendere il Ritmo affascinante, diceva il poeta, è la sorpresa divina e sempre nuova ».

Il verso libero di Jean Moréas non ha, certa-

mente, gli ardimenti di quello di Vielé-Griffin; rimane entro la consueta ottava ed ha, veramente, non so per quale sapiente combinazione di silenzi e di vocaboli, tutta la pienezza del verso regolare:

Le vent halène dans ajoncs et sur les prêles.
. . . .
Ni le nom de Mélusine
Pourtant
Ou de la comtesse de Flassand,
Ni celui plus fameux de la reine
Qui mourut d'aimer
Ne valent pour la nommer
Le nom qu'elle tiens de sa marraine
. . . .
(Les Étrennes de Doulce).

Il verso è graduato sulla respirazione umana. Scandendolo, si potrebbe allungare indefinitamente; ma sarebbe un barare col ritmo e la rima non avrebbe più ragione d'essere. Già, nel verso libero, la rima è quasi assurda, la rima che non cade più alla fine d'una misura regolare. L'ultima conseguenza del verso libero dovrebbe, forse, essere l'abbandono della rima.

Il *Pèlerin passionné* non rimase inosservato dalla critica, dalla grande critica. Anatole France gli dedicò, nel *Temps,* un articolo di viva simpatia. « La prosodia del Moréas, diceva egli, sconcerta un poco il mio gusto senza ferirlo. Essa soddisfa assai la mia ragione

« Et mon cœúr en secret me dit qu'il y consent ».

« Quanto alla lingua, a dir vero, bisogna impararla. Essa è insolita e qualche volta insolente ». Era un complimento bellissimo. « Il Moréas si è creato una lingua: se vogliamo leggerlo, dobbiamo imparare la sua lingua ». Insieme con Mallarmé, Moréas vi è qualificato autore piuttosto difficile.

Maurice Barrès proclamava che quel libro era il capolavoro atteso e che si chiedeva alla scuola simbolista.

Ecco nondimeno con quale sorriso di delusione l'autore delle *Stances* giudica quell'epoca delle « sue lotte giovanili ». Leconte de Lisle aveva parlato senza indulgenza del suo *Pèlerin passionné.* « Ribattei, egli dice, ed oggi me ne duole.

« Tutto sommato, questi piccoli conflitti muovono soltanto al riso, e ben si ricorda come Leconte de Lisle, nella sua verde gioventù, trattò e Lamartine e Musset. Non dico questo per paragonarmi a lui: io non mi paragono ad alcuno ».

Da quel tempo, infatti, Jean Moréas s'è isolato, non volendo più essere che sè stesso: la scuola romanica non è più che una insegna storica.

Tale solitudine, tale raccoglimento ci valsero altri poemi: *Enone au clair visage,* delle *Sylves* e quel l'*Eriphyle*, che converrebbe citare per intero.

Comme ce pâle essaim de malheureuses Ombres,
Du Styx au triple tour couvrant les rives sombres,
Au penser doux-amer de son ancien martyre
S'agite tristement et doucement soupire!
Ainsi par un beau soir au milieu de la plaine
La tige que le vent bat d'une tiède haleine.

Nel 1899 apparvero i due primi volumi delle *Stances* in lussuosa edizione autografica, riproducente il manoscritto dell'autore e preceduta da un ritratto di lui, per cura del De la Gandara, nel 1891, il III, IV, V e VI libro.

Le *Stances* sono il capolavoro di Jean Moréas; è un'opera di una bellissima architettura e di una grande sobrietà di linee: certo che vi sono colonnati grechi, ma anche facciate del Rinascimento, tetti pendenti sui quali piove. Lo stile è della massima chiarezza e d'una solidità che non ha debolezze, d'una sintassi un po' ermetica, elittica e sapiente. Osservazioni concise, esatte, perfette. Comunque apparentemente fredde, queste strofe rispecchiano nondimeno la sensibilità delle cose che descrivono: il poeta non esprime la propria commozione, ma fa rivivere, stilizzandolo, l'oggetto o il passaggio o il pensiero che lo commuove. Leggendo, conviene essere ancora innamorati delle cose della vita, affine di comprendere ed essere commossi per ripercussione. E, forse, sta in ciò l'arte vera.

Solitaire et pensif j'irai sur les chemins,
Sous le ciel sans chaleur que la joie abandonne,
Et, le cœur plein d'amour, je prendai dans mes mains,
Au pied des peupliers les feuilles de l'automne.
J'écouterai la brise et le cris des oiseaux
Qui volent par les champs où déjà la nuit tombe;
Dans la morne prairie au bord des tristes eaux,
Longtemps je veux songer à la vie, à la tombe,
L'air glacé fixera les nuages transis
Et le couchant mourra doucement dans la brume,
Alors, las de marcher, sur quelque borne assis
Tranquille, je romprai le pain de l'amertume.

Ma la forma che giustifica il titolo del volume

è la stanza, alternazione musicalissima di versi di dodici e di sei piedi, o di dodici e sette, otto e nove piedi. Versi inegualmente intrecciati, il cui ritmo è un sapiente e monotono ondeggiamento, che accompagna assai bene i grandiosi lamenti e le nobili tristezze:

Ah, fuyez à présent, malheureuses pensées,
O colère, ô remords,
Souvenirs qui m' avez les deux tempes pressées
De l'étreinte des morts!
Sentiers de mousse pleins, vaporeuses fontaines,
Grottes profondes, voix
Des oiseaux et du vent, lumières incertaines
Des sauvages sous-bois;
Insectes, animaux, larves, beauté future,
Grouillant et fourmillant;
Ne me repousse pas, ô divine Nature,
Je suis ton suppliant.
De ce tardif Avril, rameaux, verte lumière,
Lorsque vous frissonnez,
Je songe aux amoureux, je songe à la poussière
Des morts abandonnés,
Arbres de la cité, depuis combien d'années
Nous parlons tout bas!
Depuis combien d' hivers vos dépouilles fanées
Se plaignent sous mes pas!

Le *Stances* sono un libro di perfezione rara e d'un'emozione così bella e serena che, in certe pagine, sembra di marmorea freddezza. È il difetto apparente delle bellissime donne e delle cose perfette quello di sembrare fredde. V' è nullameno in questo libro una più che reale voluttà. Conviene essere bello per osar di offrire il proprio amore ad una bella donna; bisogna essere poeta per amare le stanze di Jean Moréas. Padrone del suo stile e delle sue immagini, l'autore ci porge esempio di un ritorno alle discipline classiche: si pensa a Jean Racine. « Il Genio procrea, il Buon gusto conserva, dice Chateaubriand nel suo ammirabile *Essai sur la Littérature anglaise*. Il buon gusto è il buon senso del genio; senza buon gusto il genio non è che una sublime follia ».

Quand reviendra l'automne avec les feuilles mortes
Qui couvriront l'étang du moulin ruiné;
Quand le vent remplira le trou béant des portes
Et l'inutile espace où la meule a tourné;

Je veux aller encor m'asseoir sur cette borne,
Contre le mur tissé d'un vieux lierre vermeil,
Et regarder longtemps dans l'eau glacée et morne
S'éteindre mon image et le pâle soleil.

Jean Moréas

AUTOGRAFO DI JEAN MORÉAS.

V.

Iphigénie, rappresentata per la prima volta ad Orange sul Teatro Antico il 29 agosto 1903, venne accolta all'Odéon il 10 dicembre ultimo scorso. Fu un successo meno caldo di quello dell'*Aiglon*, ma di migliore qualità: si capiva trattarsi di qualche cosa di superiore alla consueta letteratura teatrale: trattavasi, infatti, della più bella tragedia d' Euripide, trasportata in francese da un poeta francese d'origine greca.

« Innanzi tutto, così confidava Jean Moréas al Galtier, quello che ho cercato in *Iphigénie* è di dare al pubblico dell' epoca nostra l'impressione che il dramma d' Euripide produceva sugli spettatori dell'antichità. Non mi spiace di conquistare il suffragio dei letterati e degl' intelligenti mercè una evocazione viva dei tempi mitologici, ma io voglio interessare parimente il popolo con la rappresentazione d'un dramma terribile che mette in azione le passioni umane e provoca conflitti che colpiscono la mente e stringono il cuore. Non ho seguito passo passo la traccia d'Euripide, ma mi lusingo d'averne penetrato il sentimento. Grazie al mistero dell'atavismo, io mi metto in rapporti coi poeti greci e simpatizzo specialmente con gli Ateniesi, con Sofocle, con Euripide ed anche con Eschilo. Non ho tradotto Euripide, ma spero anche di non averlo tradito ».

« La sua *Iphigénie*, ha scritto Paul Souchon, è greca quanto quella d' Euripide. Nullameno non è possibile ingannarsi, il Moréas non ha fatto opera di scrupoloso traduttore ». Egli ha saputo « con semplici mezze-tinte » rendere questa produzione greca « più intelligibile e più commovente », più prossima all' attuale nostra sensibilità. Ciò che fa agire tutti codesti eroi d' Euripide è la superbia, che oggi convien tradurre in un dignitoso orgoglio (la gloria del secolo XVII). Achille s' indigna perchè siasi fatto servire il suo nome come di attrattiva matrimoniale, senza prevenirlo: non è il fatto, ma il procedimento, che lo contraria. Jean Moréas ha, dunque, spostato i suoi personaggi e dato ad Achille una sentimentalità che gli mancava per essere compresa dai nostri contemporanei.

Je sauverai ta fille, et je ne souffre pas
Qu' on emprunte mon nom pour des assassinats.
Oui, puisqu'à cet oracle Agamemnon défère,
Je saurai l' empêcher d'être un indigne père,
Et ce sang innocent qu' il aura seul versé,
Il ne me convient pas d' en être éclaboussé!

Nondimeno, confessiamolo, noi non abbiamo più lo stato d'animo degli spettatori d' Euripide: cotesta tragedia è troppo semplice, troppo chiara e ci riesce impossibile esserne profondamente commossi. Avrei preferito che l' autore si fosse maggiormente allontanato dall' originale, creando una Ifigenia più moderna, più complicata, più prossima a noi. Era possibile? Il sacrificio d' Ifigenia è forse sublime, ma altrettanto inutile, considerato dalla Parigi del XX secolo.

L' idea del sacrifcio non corrisponde più alla mentalità attuale ed è quasi deplorevole che Jean Moréas abbia sprecato tanto talento nel ringiovanire, studiandosi di serbarle il suo profumo eroico, una produzione greca, decisamente ed esclusivamente fatta pei Greci.

Ecco la preghiera d' Ifigenia: anche dopo quella di Racine, essa ci appare bella, più ingenua e, senza dubbio, più euripidea:

Mon père, en ce moment, que n' ai-je l' éloquence
De ce chanteur harmonieux
Qui charmait les rochers? Mais pour toute science
Je n' ai que les pleurs de mes yeux.
Malgré moi j' ai senti ma force défaillante
Et j' approche de tes genoux
Comme fait de l' autel la branche suppliante.
Hélas! Que le soleil est doux!
Laissez-moi vivre encore! Oh, mon père, mon père!
Hé quoi! Déjà serait-ce assez?
A peine florissante, irais-je sous terre
Avec les pâles morts glacés?
Pour la première fois, c' est ma bouche enfantine
Qui t' a donné le plus doux nom;
Alors tu me pressais, père, sur ta poitrine,
Sans songer au sort d' Ilion;
Alors tu me disais: Te verrai-je, ma fille,
Dans la demeure d' un époux,
Heureuse et dans un rang digne de ta famille
Vivre et briller aux yeux de tous:
Et je te répondais: Qu' un Dieu daigne m' entendre!
Que je reçoive en mes foyers
Mon père vieillissant et puisse-je lui rendre
Sa peine et ses soins nourriciers!
Tous ces tendres projets, ces paroles amies
N' ont point quitté mon souvenir;
Je m' en flatte encore; mais toi tu les oublies
Et tu veux me faire mourir....
Tourne vers moi les yeux; que sur ta fille tombe
Ton regard avec ton baiser,
Et puis je descendrai, mon père, dans la tombe
En ce gage me reposer.

VI.

Jean Moréas non è solamente poeta, egli sa parimente scrivere in prosa, in una prosa altrettanto sapiente, nella sua semplicità, quanto i suoi versi.

La semplicità non era pertanto lo scopo cui egli mirava con quel paradossale *Thé chez Miranda* e *Les Demoiselles Goubert,* ch' egli compose in collaborazione con Paul Adam. Con *Les Illuminations* di Arthur Rimbaud, que' saggi formano una delle opere più curiose del simbolismo; è un saggio di pittura impressionista, verbale, saggio non vano.

Nel 1899, la Biblioteca della *Plume* pubblicava l' *Histoire de Jean de Paris, roi de France.* Testo rinfrescato da Jean Moréas. È un racconto piacevolissimo, nel quale il re di Francia e il re d' Inghilterra si contrastano una bella principessa. Il re Giovanni sposa la figlia del re di Spagna con grande trionfo ed onore. La narrazione serba tutto il sapore delle vecchie leggende.

Da qualche mese Jean Moréas va pubblicando nella *Gazette de France* altri racconti della vecchia Francia: avremo tra breve il piacere di leggerli quando li avrà riuniti in volume.

Infine i *Feuillets,* che apparvero nel 1902, sono una specie di taccuino di viaggio come il *Voyage en Grèce,* in cui il poeta ha fissato alcuni de' suoi più remoti ricordi sopra Leconte de Lisle, Verlaine, Mallarmé.

VII.

In questo saggio, sarebbe forse occorso narrare quale sia stata la vita reale di Jean Moréas; ma io la ignoro. Alcuni vorranno scorgere nell' opera la sua immagine riflessa, come in un lago i pioppi della riva. Altri si ricercheranno in un tal specchio, poichè è lo scopo delle letture il trovarvisi e forse un poema non è veramente impressionante se non quando ci sembra d'averlo composto noi stessi.

Comunque tuttora incompleta, l' opera di Jean Moréas è bella; egli è, senza dubbio, uno dei primi, tra i nostri poeti. Auguriamoci ch'egli aggiunga ancora molte altre opere a quelle che lo resero celebre d'una modesta celebrità.

Può darsi che una gloria rumorosa lo avrebbe deluso come tutto il resto, come quell'oragano al quale un giorno egli dischiuse la sua finestra. Jean Moréas è un savio: è colui che nulla attende dagli altri e non cerca la felicità che in sè medesimo.

JEAN DE GOURMONT.

JEAN MORÉAS — DA UNA CARICATURA DEL « LES HOMMES D'AUJOURD'HUI ».

ARTE RETROSPETTIVA:
LA RINASCENZA ARTISTICA SUL LAGO DI COMO.

ALL'AMATORE d'arte che, visitando la regione lariana, si lasci tentare dalle escursioni, dirò così, fuori programma accadranno molte sorprese piacevolissime. Le più simpatiche soddisfazioni dello spirito gli son riservate se, messe in tasca le monografie e le guide sian pur ottime — e vi comprendo lo stesso *Cicerone* di Burckhardt che a tutte le cose che ricorderò in questo articolo non dedica una parola —, si affidi alla sua buona stella e si decida a girare, a piccole tappe, lungo i paeselli adagiati lungo la riva del lago di Como e toccati dal battello a vapore, da quelli risalendo di mano in mano alle ville e alle chiese disseminate lungo il pendìo dei monti specchiantisi nelle acque cristalline. Quasi non v'ha modesta chiesa parrocchiale o oratorio perduto fra le gole o fra i folti boschi di castagni che non racchiuda quadri, affreschi, croci, reliquiari, stoffe, degni di nota e sfuggiti all' attenzione dei ricercatori e alle descrizioni compiacenti degli eruditi del luogo [1].

Nel medio evo i costruttori della regione seminarono di chiese e di castelli le rive e i monti circostanti al Lario e anche gli esempî che arrivarono fino a noi son sufficienti per assicurarci della grandiosità d'idee costruttive dei comacini e della fastosità dei committenti. Basterà ricordare il S. Abbondio di Como e il S. Fedele con interessantissime rappresentazioni bestiarie sulla porta verso l'abside, a Gravedona la chiesa di Santa Maria del Tiglio e la parrocchiale di San Vincenzo, con grande cripta, la chiesa dei Santi Gusmeo e Matteo, consacrata nel 1250 e ampliata nel 1530 [1], il convento e la chiesa della Madonna delle Grazie costrutta nel 1467, a Piona la celebre abazia con un bel chiostro ad archi a tutto sesto del 1252, a Dongo la chiesa di Santa Maria in Martinico, dimenticata dagli scrittori benchè mostri, nel fianco, una costruzione medioevale con finestrelle tonde a grande strombatura e un coronamento ad archetti a marmi bianchi e neri e le lunghe finestrelle voltate a mo' di feritoie e molte profilature che ricordano da vicino la chiesa della Madonna del Tiglio di Gravedona; e ancora una serie di belle pievi e chiese parrocchiali antiche a Torno, a Cremia, a Musso, a Domaso, a Gera, a Sorico, a Bellano, a Varenna, a Bellagio, ecc. Starei per dire che non v'ha terra o gruppo di case in questa fortunata regione ove non attiri l' attenzione una bella facciata ornata di cotti o un' abside provveduta del caratteristico coronamento d'archetti o un campanile col rosseggiante cono cestile proprio

[1] Un'opera recente, uscita a fascicoli, del sac. dott. Santo Monti, col titolo *Storia ed Arte nella Provincia ed Antica Diocesi di Como*, edita riccamente dalla buona tipografia Ostinelli di Bertolini Nani e C. di Como, 1902, raccoglie amorosamente notizie, date, illustrazioni. Ma, per lo scopo diverso prefissosi dal dotto scrittore, al quale dobbiamo anche altre buone monografie sull'arte della sua regione, molte cose non poterono esser ricordate a dovere nel suo scritto, specialmente le pitture murali del XV e XVI secolo, che pur rappresentano il meglio — per qualità e per numero — dell'arte del luogo. Il presente scritto è diretto a colmare quella lacuna, per contribuire alla completa illustrazione della pittura lombarda nell'aureo suo periodo.

[1] Lo si rileva dalla *visita pastorale di mons. Niguarda* che nel 1593 assicurava che da circa 60 anni era stata rinnovata. V. sac. LUIGI FECCHIO, *Notizie storico-religiose di Gravedona*, Como, Vittadi, 1903, e la voluminosa opera del dottor Santo Monti citata.

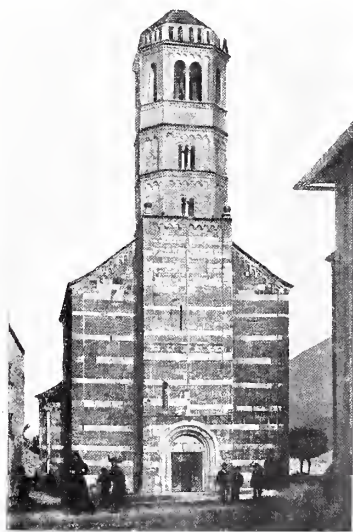
GRAVEDONA E IL LAGO.

dell'arte edilizia lombarda; all' interno, nella penombra raccolta del pio luogo, aspettano quasi sempre i fedeli (e quelli dell'arte purtroppo son ben pochi) le antiche icone, gli affreschi del Rinascimento, i vetri dipinti a figure, gli arredi sacri ornatissimi.

GRAVEDONA — S. MARIA DEL TIGLIO.

Dei prodotti edilizi più antichi, se non propriamente di quelli della regione lariana, toltone il S. Abbondio di Como, v'è bensì una abbondante letteratura che vanta scrittori come il Cordero, il Dartein, l'Hubsch, Pietro Selvatico, Mothes, Raffaele Cattaneo e le recenti investigazioni del Rivoira, di Luca Beltrami, di Adolfo Venturi, ma gli studi si raccolsero quasi esclusivamente intorno a determinati monumenti di maggiore importanza e gli esemplari disseminati nella regione dei laghi e specialmente quelli della Rinascenza non trovarono ancora chi li studiasse con criterî critici moderni. Eppure gli esempî abbondano e sono della maggior importanza per la originalità della fusione degli elementi costruttivi con quelli ornamentali.

Il tipo predominante — starei per dire costante — di costruzione religiosa nel XV secolo nella regione che racchiude il lago di Como è quello di una chiesa a una sola navata con una serie di arconi a sesto acuto reggenti direttamente le travature del tetto, che si presenta di conseguenza scoperto; gli arconi s'impostano su forti piloni o parti di muro che dividono i due fianchi della chiesa come in tante cappelle, se si potesse usare questo termine per il caso nostro; le pareti son costantemente dipinte a fresco in modo che su gli sfondi si svolgono grandi composizioni a figure o si allineano santi e Madonne, mentre sui piloni ad ogni lato corrisponde, o entro finte nicchie o su un trono, una grande figura di santo. La fronte è semplice, a due spioventi, con coronamento d' archetti acuti sotto il tetto, la porta provveduta di pronao (questo accessorio dell' edificio non risale mai oltre la metà del XVI secolo), le finestre laterali oblunghe con cornice in cotto, i fianchi a uguali finestre e coronamento di cotti, l'abside quadrata; tali S. Vincenzo a Gera, S. Giovanni a Domaso, S. Giacomo sopra Livo, le parrocchiali di Brenzio, di Consilio Rumo, di Ponte in Valtellina, la Madonna della Sassella presso Sondrio, ecc. Qualche volta, come nella chiesa del convento delle Grazie a Gravedona, a quegli elementi statici e decorativi si unisce una bella porta architravata di sapore bramantesco con pilastri incorniciati e la trabeazione classica con fregio di fiori e di foglie. Di parecchie di queste costruzioni — che appartengono quindi al periodo di transizione che trovò i maggiori rappresentanti in Lombardia nei Solari — conosciamo le date che ci permettono di raggruppare tutte le chiese di quel tipo fra il 1460 e il 1490. Un'iscrizione della chiesa parrocchiale di Ponte in Valtellina reca l'anno 1460 e, fra gli altri, questo ricordo: *factor huius operis fuit magister Jacobus de Cortis de Valesoltis*, ma si tratta più che altro di un rifacimento sopra un'ossatura preesistente.

Sembra sicura la data 1467 da assegnarsi alla chiesa del convento delle Grazie di Gravedona, già degli Agostiniani, se crediamo agli storici: le decorazioni in pittura vi furono eseguite nel periodo 1509-1519: l'iscrizione sulla fronte la dice eretta nel 1567, suffragata di indulgenze da Sisto IV nel 1472 e provveduta degli altari laterali nel 1532. La chiesa di Brenzio porta la data 1490. Gli stessi caratteri delle decorazioni, tanto di sculture come quelle della S. Tecla di Torno, che di pittura come nelle parti più antiche all' interno di S. Giacomo sopra Livo — per ricordare le due più notevoli sotto i due diversi aspetti — assicurano finalmente che è giusto assegnare quel gruppo di

GRAVEDONA — S. MARIA DEL TIGLIO.

TORNO — INTERNO DELLA CHIESA DI S. GIOVANNI.

chiese alla seconda metà del quattrocento. E se si volessero allargare le osservazioni anche oltre i confini che ci siamo imposti, si vedrebbe che su per giù entro quei limiti d'età dovrebbero costringersi quasi tutte le chiese che precedono il trionfo definitivo dell' arte bramantesca rappresentata da nuove linee di gusto classico, dal grande tiburio poligonale impostato sopra una base quadrangolare sorgente all'incrocio delle navate, dalle profilature eleganti e larghe come nella chiesa dell' Assunta presso Morbegno e nel Santuario della Madonna di Tirano.

Ma è sui dipinti del Rinascimento nella regione lariana che vogliamo intrattenerci più diffusamente.

Del periodo che precede quello della Rinascenza non v'è molto — com'è naturale — e quello che rimane non è di grande importanza. L'arte giottesca attraverso le forme locali ci ha lasciato tracce che non sembrano accennare a tentativi nuovi degni d'attenzione. L'ignoto pittore che ha frescata la parete di fronte all'altar maggiore nella chiesa di S. Maria del Tiglio a Gravedona rivela tuttavia una fantasia che meraviglia e contrasta con la povertà delle forme. In una grande composizione divisa in più zone vi si vedono le figure allegoriche dei vizî e delle virtù accompagnate da lunghe leggende in volgare, i dottori della Chiesa, molti santi, il Giudizio universale e, in basso, a sè, un gran San Cristoforo, d' altra mano. Altre tracce di decorazioni pittoriche medioevali appaiono nel piccolo corridoio d'ingresso e, all'esterno, nella lunetta delle porte: ma l'intonaco, che non ha buona presa sul marmo antico di Musso ond' è rivestito il piccolo monumento, si sfalda e la pittura minaccia rovina. Di artista più perfezionato, dello scorcio del XIV o dell'inizio del susseguente secolo, sono invece le figure di santi in ricche cattedre gotiche a trafori che s'innalzano lungo i piloni che dividono le tre nicchie dell'abside principale, modellate correttamente, con grandiosità: sotto l'intonaco su cui furon stese queste pitture appaiono tracce di più antiche decorazioni del tempo di quella parete opposta e descritta. Di un terzo periodo — dello scorcio del XV secolo — sono le composizioni delle absidi e ne parleremo fra breve.

Di pittori e lavori loro commessi nel quattrocento in quel di Como si hanno prove documentate e, per fortuna, esempî numerosi, qualche volta datati e firmati. Attrove raccolsi già notizie di qualcuno: di Battista da Legnano abitante in Como che nel 1429 dipinse un'ancona a Carmino presso Cannobio, di Baldassarre Busca che nel 1436 eseguiva piccoli lavori in Como, di Giorgio Scotti che fiorì a Como intorno al 1464, di Taddeo Malacrida che nel 1476 inviava al duca una supplica per esser soddisfatto di lavori eseguiti nella diocesi comasca, di Arannio che nel 1480 rappresentò la Vergine e il putto nella chiesa di Garbagnate, di Paolo dei Patriarchi di Argegno, di Pietro di Luchino, di Gio. Antonio e Gio. Pietro da Como e di parecchi altri [1].

Dell'influenza della scuola veronese sulla lombarda che precede quella padovana v'è qualche traccia anche nella provincia di Como. Ricordo il povero trittico in S. Marta a Varenna, con la Vergine nel mezzo e due santi ai lati, che reca il nome del pittore Gio. Pietro da Brentano e la data 1468: le forme sono arcaiche, il colorito cereo, la sagoma della cornice è ancor gotica, il fondo è messo ad oro. Più senso d'arte e maggiori rapporti con l'arte di Pisanello nel colorito, nei visi a mandibole larghe, nelle forme rivelano varie parti di un polittico con figurette di santi nella stessa chiesa e che formavano un tutto unito con una tavola con la Ma-

[1] FRANCESCO MALAGUZZI VALERI, *Pittori lombardi del quattrocento*, Milano, Cogliati, 1902, ill.

TORNO.

donna, il putto e angioli nella sagrestia della chiesa parrocchiale. Un affresco del 1483 (?) con la Vergine in trono, S. Sebastiano e S. Giorgio che si vede sulla fronte della casa al n. 31-A in via Umberto I nella stessa Varenna, nella forma del trono, nel fondo nero, nel disegno prova, meglio che l'altro dipinto, povero e ritoccato, al n. 20-A della stessa via e con la rappresentazione dell'offerta dei Magi, che anche in quella terra passò qualche artista cresciuto alla nuova scuola naturalistica. Di un artista del luogo, molto ritardatario, dev'essere invece l'affresco con un grande Cristo benedicente entro una mandorla fra due santi e assai alterato dai ritocchi nel catino dell' abside di S. Giovanni, della famiglia Serponti.

Del periodo preleonardesco i dipinti sono numerosi e rappresentano il meglio che abbian saputo creare i maestri della regione comacina : son prodotti di un'arte severa, nella quale vibra potente il sentimento religioso, che si riveste di forme dolci e piene di gentilezza anche quando la tecnica è ancora impacciata negli ultimi avanzi delle pastoie antiche. Ciò che forma una principale caratteristica, starei per dire un' attrattiva, di questi prodotti d'arte provinciale è la semplicità degli aggruppamenti, l'ingenuo misticismo dei volti, anche quando appartengono a un periodo abbastanza avanzato e quando già, a Milano, alle forme primitive se n'erano sostituite altre più audaci e sensuali.

In questo periodo è l'arte dolcissima di Ambrogio da Fossano detto il Bergognone, che trionfa e si afferma lungo tutti i paeselli del lago per opera di modesti imitatori che si studiano di far proprie le caratteristiche del maestro. Qua e là, accanto a riproduttori delle forme bergognonesche, non manca tuttavia qualche seguace di altri maestri in voga in Lombardia prima di Leonardo, il Bramantino,

CHIESA DI CREMIA.

il Civerchio, il Foppa: ma rappresentano le eccezioni, e le imitazioni son meno sicure e felici, anzi si tratta più che altro di reminiscenze di varî maestri fuse insieme.

Così nell'interessante ancona col Presepio e molti santi intorno e, nella lunetta, la Trinità, firmata OPVS ALVISII DONATI MEDIOLANI 1507, a Moltrasio, nella Confraternita del SS. Sacramento, vien fatto di ritrovare, nel tipo della Vergine e in quello del putto, nella forma delle mani con le dita sottili, qualche somiglianza con l'Adorazione del Bambino del Civerchio della Pinacoteca di Brera, mentre il S. Giuseppe ricorda piuttosto il Foppa; il Monti al contrario vi trova il fare della scuola di Vercelli, forse preoccupato del fatto che il pittore potesse appartenere — ciò che non credo — alla famiglia di Donato da Montorfano, qualcuno dei quali lavorò a Vercelli. Bartolomeo Benzi di Torno è un altro pittore, più modesto del Donati, che lasciò il proprio nome in un dittico da altare a Santa Maria di Vico, chiesuola sussidiaria dell'arcipretale di Nesso, e sotto un affresco nella cappellina del Battistero in S. Tecla, a Torno, sulla riva del lago: il primo è del 1500, il secondo del 1502 e altri suoi affreschi sarebbero nascosti dalla vôlta costrutta nel secolo XVII. Il contorno delle figure è duro, il colorito è di giallo acceso nelle carni, le chiome son eseguite duramente, come corde : il pittore è povero, ma nello sforzo di naturalismo nel modellare il corpo del S. Sebastiano a Nesso e l' *Ecce homo* di Torno v'è una riprova delle tendenze della scuola lombarda d'allora anche nella provincia. Così dicasi: della *Pietà* dell'oratorio dei SS. Primo e Feli-

ABSIDE DELLA CHIESA DI MUSSO.

MUSSO.

ciano a Zelbio, sopra Nesso, di povero artista provinciale e che presenta qualche analogia con l'affresco frammentario della Pinacoteca di Brera, rappresentante la *Crocifissione* (n. 7), già nella chiesa dell'Incoronata a Milano; delle antine dell'ancona di Pedenosso in Valdidentro con un S. Rocco e un S. Sebastiano da un lato e l'Adorazione dei Magi dall'altra, qui riprodotte, assai guaste; dell'interessante affresco con la Madonna, in un trono gotico, del 1470, sulla casa Borlenghi o *trattoria Valtellina* a Morbegno; della figura della Santa Apollonia e di qualche altro frammento del Museo di Como.

* * *

Del Bergognone, che fu chiamato, non senza qualche ragione, il Beato Angelico della Lombardia, la regione che stiamo percorrendo conserva qualche opera; e più della sua scuola e di ignoti imitatori. Si comprende come la dolcezza dei Santi serenamente raccolti intorno ai troni delle Madonne e la soavità delle Vergini rappresentate dal maestro nelle molte sue opere a Milano, a Pavia, a Lodi, e per le chiese di Melegnano, Crescenzago, Bergamo, abbian colpito i fedeli committenti e i pittori del lago e dei monti circostanti meglio che le opere energiche, spesso rudi e più difficili a riprodursi e a servire l' ispirazione dei maestri che, a Milano, seguivano le nuove tendenze naturalistiche irradiate dalla scuola di Padova, come Butinone, Zenale, Foppa.

Del Bergognone e precisamente della sua seconda maniera è la Madonna in atto di coprire di un velo il Bambino immerso nel sonno col capo appoggiato a un cuscino, di proprietà della famiglia Natta a Como, dolcissima composizione che si può raggruppare — per le rotondità delle forme e il modellato dei visi — con la Santa Caterina del Museo Poldi Pezzoli a Milano, con l' ancona di S. Spirito a Bergamo, col quadro della collezione Borromeo, con le figure di sante, a fresco, della collezione di Brera provenienti da S. Satiro. La presenza di due certosini nel fondo del quadro dei Natta lascia credere che il dipinto provenga dalla Certosa di Pavia ove il pittore lavorò assai dal 1488 al 1494. Si attribuisce allo stesso anche una Santa Regina di proprietà del signor Antonio Caccini a Como, ma i restauri e i guasti non ne permettono più un serio esame. A Cremia, nella chiesa di San Vito, in riva al lago, una tavola con la Madonna seduta col Bambino sulle ginocchia che tiene un frutto in mano e negli angoli superiori, dietro il trono, due angeli in orazione — restaurata nel 1862 dal pittore Brisson — appartiene pure al Bergognone: è in condizioni ancora abbastanza buone, meno che nella parte superiore della tavola che venne tagliata per adattarla alla forma barocca della cornice [1]. Nello stesso paese, ma più su, nella chiesa parrocchiale, un dittico a sei caselle con la Vergine e il Bambino e due angioli e ai lati San Rocco e S. Sebastiano nella zona inferiore e la Pietà e lateralmente S. Domenico col modellino di una chiesa bramantesca in mano e S. Girolamo nella zona superiore non appartiene al Bergognone, ma certamente a un suo imitatore che non è il Bevilacqua: i tipi son gli stessi del maestro, ma sformati, senza la sua grazia, e il putto, con la testa grossa, la vesticciola troppo corta e la fascia sotto le ascelle, sembra la ripetizione di quello del quadretto di Brera al n. 259 appartenente alla prima maniera del maestro. Il grazioso modellino tenuto dal S. Domenico sarebbe forse, come lo lascerebbe sospettare la forma del pronao e del tiburio, quello della chiesa delle Grazie a Milano,

[1] Luca Beltrami, *Ambrogio Fossano detto il Bergognone*, Milano, Tip. Lombardi, 1895.

CAMPANILE DI S. GIOVANNI A DOMASO.

già dei Domenicani e del quale fa ricordo una lettera del duca Lodovico il Moro a Marchesino Stanga?

Un pittore che sembra derivare la sua prima maniera dal Bergognone è Andrea Passeri di Torno, al quale debbonsi diverse opere: a Como l'altare di S. Abbondio in legno dorato del 1514, datogli dal Monti; certi dipinti nella chiesa di Brunate sopra Como, ma sciupati da restauri; l'Assunta in gloria coi dodici Apostoli già in S. Tecla a Torno, ora di proprietà della contessa Luisa Palumbo Cerboni a Como, con la scritta *1488 die 27 Martii Andreas de Passeris de Turno pinxit*; l'ancona dell'altare della B.V. delle Grazie nel Duomo di Como, firmata *Andreas de Passeris pinxit 1502*; una Madonna sulla casa Cornaggia a S. Giorgio in Grosio di Valtellina; un'ancona intagliata firmata del 1494; nella parrocchiale di Brienno un dittico d'altare pure firmato e datato 1508, oltre diversi vetri colorati attribuitigli qua e là.

CHIESA DI S. VINCENZO A GERA.

A queste opere credo se ne possano aggiungere altre che ho avuto occasione di rintracciare e studiare nella regione lariana: a S. Giacomo sopra Livo gli affreschi della cappellina che si apre a destra di chi entra verso il fondo e quelli dell'ultimo comparto a destra; a Gera, nell'antica chiesa quattrocentista di S. Vincenzo, l'ancona dell'altar maggiore più avanzata di tempo degli altri dipinti con la Vergine in trono, la Crocifissione e molti santi; a Sorico, in fondo al lago, dietro l'altare della parrocchiale (che vanta anche una bella porta di sapore gotico con colonnette tortili, rifatta nella parte superiore, e un bel campanile romanico) una anconetta intagliata, con la Madonna in mezzo e ai lati S. Vincenzo e S. Lorenzo. La distribuzione generale di queste ancone, la forma delle figure, i tipi, gli stessi motivi delle decorazioni a intaglio derivano da quelli del Bergognone: basta confrontare, per esempio, l'ancona di Brienno con quella del maestro in S. Spirito a Bergamo per persuadersene; specialmente le figure giovanili di santi, piene di eleganza e di dolcezza, in ricchi costumi della Rinascenza, le chiome abbondanti, le forme sottili, il viso asciutto pensoso, ai lati del trono della Vergine o del S. Ambrogio come nella tavola della Certosa di Pavia, del Bergognone, lo provano. D'altra parte, tenuto conto del tempo in cui il pittore di Torno lavorava e del ritardo con cui le idee nuove irradiate dalla scuola leonardesca si estendevano fuor di Milano e specialmente nelle ville e sui monti, non può far meraviglia quella derivazione artistica. Le figure del Passeri sono un po' tozze, coi visi qualche volta imbambolati, con gli strani occhi come due grosse capocchie di spillo, e il padiglione dell'orecchio molto pronunciato, il colorito caldo, le vesti a ricchi colori, anche seminate di fiori d'oro, come usa il Bergognone stesso.

PORTA DELLA CHIESA DI SORICO (SEC. XV).

Artista di maggior valore e che merita di esser conosciuto più che non sia è Sebastiano da Plurio che fiorì nel primo ventennio del cinquecento. Il Monti ricordò, di sfuggita, d'aver trovato il suo nome in certi affreschi di S. Giacomo di Livo: ma credo che gli si possano ascrivere senza errare una dozzina di affreschi sparsi pei paeselli del lago, alcuni dei quali ce lo rivelano artista degno di

CASTELLO DI CARENNO.

como ove si conservano i dipinti più notevoli del Da Plurio. Prima di arrivare, lo studioso d' arte è colpito dalle molte tracce della Rinascenza sparse un po' dovunque; e osserva con compiacenza nei paesetti lungo la via affreschi sulle case e, se dà una capatina entro le chiese, quadri e oggetti sacri: a Consilio Rumo o S. Gregorio, sulla fronte di una casetta sulla strada, un dipinto dello scorcio del XV secolo raffigurante, in povere forme, la Madonna in un trono di forma gotica col Bambino, in una cornice ornata di putti, e nella parrocchiale due buoni quadri, uno dei quali, con la Vergine fra S. Sebastiano e S. Rocco, del 1586, che nella

CHIESA DI CARENNO.

tutta l'attenzione. Purtroppo non mi fu possibile di trarre che poche fotografie delle sue molte opere che si nascondono in luoghi male illuminati e dove non è facile portare tutto quanto è necessario per ricavarne buone riproduzioni.

Da Gravedona, salendo il dorso roccioso e lussureggiante che le sovrasta, la strada, in pittoresche ritorte fra boschi foltissimi, sale a Livo e a S. Gia-

UNA PORTA A LIVO.

semplicità degli atteggiamenti conserva ancora qualcosa dell'arte del secolo precedente, a Peglio un antico affresco del sec. XVI nel piccolo cimitero, un frammento nella casa del curato e, nella chiesa, tutta frescata dal Fiammenghino e da altri, una Madonna con santi e offerenti in sagrestia che là si dà al Luini, ma che è povera cosa della sua scuola e, sulla fronte della casa Perone n. 105, un affresco del cinquecento con la figura di Cristo morto sulle ginocchia della madre fra S. Sebastiano e S. Rocco; fra Peglio e Livo, in un altipiano amenissimo a prateria, una cappelletta aperta fatta a mo' di abside, con avanzi di affreschi che attribuisco al Da Plurio e dei quali si scorgono ancora un Padre Eterno, una Madonna in trono, un S. Antonio Abate e alcuni leggiadri angioli e dove, fra

gli altri, una iscrizione graffita del 1520, posta da un viandante, ci permette di conoscere almeno approssimativamente l'epoca del dipinto; a Livo, nella via Mazzini, un affresco, sulla fronte della casa che porta il n. 10, con le figure di S. Rocco, S. Antonio Abate e il Crocifisso di un imitatore del della pieve grevedonese: serpeggia fra i boschi percorsi da ruscelli nascenti da fonti vive e conduce alla chiesetta di S. Giacomo, quasi nascosta dalle piante foltissime.

È a una sola navata senza altari ai lati, ad abside semirotonda e i muri sporgenti ai lati a reggere il

SCOMPARTO DI SINISTRA DELL'ORDINE INFERIORE DEL TRITTICO DI BARTOLOMEO BENZI DELL'ANNO 1500 IN S. MARIA DI VICO SOPRA NESSO.

Luini, il De Magistri — del quale parlerò più avanti — e, dello stesso, un gran S. Cristoforo sopra un'altra casa; una bella porta ad arcone entro la caratteristica inquadratura di calce di tipo lombardo ornata di rosette e di foglie, e, presso la chiesa moderna, pochi avanzi, fra i rovi e le erbe grasse, della chiesa primitiva ad archi tondi con una piletta per l'acqua santa e una Madonna in ricca cattedra ornata, di un discreto pittore del XV, forse lo stesso che decorò altre due case più sopra. Da Livo la strada è fra le più pittoresche tetto dividono le pareti laterali in tanti comparti a mo' di cappelle. L'interesse che presenta questa grandiosa decorazione pittorica fatta in anni diversi a cura di diversi committenti che fecero apporre i loro nomi sotto ogni composizione secondo l'uso comune in questa regione, ci consiglia a darne una descrizione particolareggiata, anche per togliere il luogo dall'immeritato oblìo in cui giace. Per chi entra si presenta a destra nella stessa parete della porta un primo grande affresco racchiuso, come gli altri che esamineremo, in una grande cornice ar-

chitettonica a pilastri e architravi di puro stile della Rinascenza: v'è raffigurata la Vergine seduta in un ricco trono di frutta e di foglie di motivo genialissimo, fra S. Antonio e S. Bernardino da Siena; strati di affreschi di epoche diverse: l'uno, più antico, al di sotto, conserva ancora una Madonna seduta in trono di forma gotica, col Bambino che le stende affettuosamente la mano al viso e un S. Antonio

ANTINE DELL'ANCONA DI PEDENOSSO IN VALDIDENTRO.

nello zoccolo, oltre l' Annunciazione, v' è ricordo del committente che ordinò il dipinto, Antonio di Adamo di Livo, e la data 1544. I visi sono larghi, le vesti a colori vivaci; le forme, il colorito caldo, le chiome rossicce rivelano nell' ignoto pittore un luinesco. Il primo comparto a destra presenta due a lato, di disegno duro, a contorni fortemente marcati, le tinte quasi a corpo; il dipinto deve appartenere al tempo della costruzione della chiesa. Nel 1549, sopra un nuovo intonaco, un luinesco, forse il De Magistri, rappresentò il Crocifisso fra due sante; da un lato, più in basso, un ignoto

pittore del seicento raffigurò un S. Rocco. Sul pilone che divide il primo comparto dal secondo, v' è una figura intera in corrispondenza ad ogni faccia del pilone stesso: un S. Leonardo fatto eseguire dai fratelli Giacomo e Matteo di Ser Alberto dello stesso pittore dell'affresco presso la porta, Lucia in veste rossa di povera esecuzione; più in alto v'è una Madonna in trono col Bambino, dello scorcio del XV secolo o dell'inizio del susseguente. Degno di nota è il vicino grande affresco entro una cornice rettangolare: vi son raffigurati la Vergine in cattedra in ampia veste seminata di rose col Bambino

ANTINE DELL'ANCONA DI PEDENOSSO IN VALDIDENTRO.

su descritto; una Madonna in trono dolcemente inclinata verso il Bambino che le siede sulle ginocchia, di colorito roseo, spirante tutto l'aroma dell'aurea maniera bergognonesca, da assegnarsi al Da Plurio e che qui riproduco, e un S. Antonio dello stesso pittore del S. Leonardo, fatto dipingere a cura di Giovanni di Ser Pietro Rosino da Livo (la data è scomparsa). Nel secondo comparto v'è un altro avanzo della decorazione pittorica prima: una Santa benedicente sulle ginocchia, S. Giovanni Battista e S. Rocco, del principio del XVI secolo, che tutto farebbe ritenere opera del Da Plurio, se il colorito non fosse più caldo e senza le sue caratteristiche mezze tinte azzurrognole: è ad ogni modo di buon artista provinciale posteriore al Bergognone. Nel secondo pilone v'è la figura di S. Antonio Abate verso il comparto descritto: sul davanti la Madonna in trono che sorregge il Bambino quasi adagiato sulle

sue ginocchia, dipinta nel 1517 a cura di Battista di Antonio Coscia, è certamente opera di Sebastiano da Plurio: i lineamenti sono inscritti in rudi contorni, le carni a fondo azzurrognolo soffuse di rosa nelle guance, i visi hanno la fronte spaziosa, il mento affilato, la bocca piccola, gli occhi grandi a contorni neri con la sclerotica troppo bianca e il sopraciglio segnato rudemente con un segmento d'arco, le mani ben modellate con le dita grassocce, le pieghe corrette e, nell'insieme, una certa ingenua semplicità sposata a una gran fantasia nella decorazione che rappresentano i caratteri più comuni dell'arte di questo dolce pittore che seppe rendere abbastanza felicemente la grazia del suo prototipo, il Bergognone, continuando, in queste tranquille e poetiche regioni alpestri, l'eco dell'incantevole Rinascenza quando già, in città, la scuola leonardesca aveva rinnovato i gusti e le formule artistiche. La terza faccia del pilone presenta un'altra Madonna col Bambino benedicente e con una corona in mano. Segue una cappellina a pianta semicircolare illuminata da una finestrella, nella quale un antico vetro dipinto con la Vergine che allatta il Bambino e il fondo a colori vivacissimi a zone potrebbe essere di Andrea Passeri — che era pur pittore di vetrate — e al quale assegnerei le deboli composizioni che ornano tutta la cappellina — a figure tozze con le barbe e i capelli gialli, le teste con la nuca troppo sviluppata, i visi dal mento allungato — coi fatti della vita di S. Rocco e la Vergine in gloria circondata da una giocosa schiera d'angioli suonanti e cantanti; le figure di S. Rocco e S. Caterina ai lati

BERGOGNONE — MADONNA COL PUTTO (2. MANIERA) — PROPRIETÀ DELLA NOBILE FAMIGLIA NATTA.

e altre figure qua e là furon ritoccate e ridipinte. La Madonna col Bambino che su un cuscino tiene in mano un uccello, fatta dipingere da Margherita moglie di Giovanni de Comelini sul pilone (non è detto quando) è ancora del Da Plurio. La figura del santo monaco che tiene incatenato il demonio, sullo stesso pilone, è rovinatissima. L'ultimo comparto è diviso in due zone: nella superiore, in tanti riquadri divisi da pilastri ornati di candelabre, le figure della Vergine col Bambino nudo sulle ginocchia e ai lati S. Giovanni Battista e S. Bernardino da Siena, l'arcangelo Michele e l' Annunciata; nella zona sottostante restan poche tracce di un'altra fila di santi, dei quali uno, il S. Giacomo Maggiore, fu rifatto — come si vede dal secondo intonaco — e precisamente nel 1530 a cura di un Ser Domenico Ranzeta figlio di Maestro Tommaso, a quanto assicura la solita iscrizione sotto il dipinto. Sul pilone che segue e che regge l' arco trionfale dinnanzi al presbiterio poche tracce di una Madonna col Bambino e di un S. Giovanni Battista rivelano la mano di Sebastiano da Plurio. Ma dove l' arte di questo pittore si svolge più largamente è nel presbiterio e nella parete semicircolare del coro: nella sporgenza del secondo arcone presso l'altar maggiore v' è riportata, in un tondo, la leggenda:

SEBASTIANVS | DE PLVRIO | PINSIT (sic).

Il nome del pittore ricorre di nuovo a' piedi della Vergine nella parete a destra dell'altare con la data 1512, che è probabilmente quella di tutta la decorazione del presbiterio. Nel giro dell' abside son rappresentati, a figure intere, i dodici Apostoli, in atteggiamenti vivaci, variati; in alto, in una gran mandorla, il Redentore benedicente e, un po' più in basso, i quattro Evangelisti, S. Rocco e la Vergine. La parete a sinistra dell'altare non conserva più nulla delle decorazioni che certamente in origine la coprivano; nella parte opposta rimangono, in un finto trittico, le effigie della Madonna col Bambino, di S. Vincenzo e di S. Stefano ai lati, aggiunti però nel 1526 da altro pittore che dev'essere il Passeri. Nel complesso i dipinti son ben conservati, a tinte ancor vivaci, riccamente incorniciati da grottesche di puro stile del XV secolo e, nel vôlto a crociera del presbiterio, i tondi a fondo azzurro con mezze figure di santi richiamano un uso largamente adottato nel secolo precedente dal Butinone, dallo Zenale, dal Foppa, dal Bergognone,

CHIESA DI BRIENNO — VETRATA CON S. VITTORE E S. GIO. BATTISTA — (DEL PASSERI?).

CHIESA DI BRIENNO — VETRATA. (DEL PASSERI?).

che essi tolsero, alla lor volta, alla scuola di Padova. Proseguendo nell'esame dell'interessantissima chiesa, e continuando il giro dopo il presbiterio, in fondo alla parete di sinistra per chi entra, dopo un'altra grande composizione in un riquadro rettangolare con l'Adorazione del Bambino fatta eseguire nel 1550 da Ser Abbondio di Bernardo Comalini, si vede un S. Giuseppe, commesso da Giacomo Cossa o Coscia e di mano certamente, come il Presepio, del De Magistri. Il piccolo ciborio infisso nel muro che regge l'arco maggiore del presbiterio, con due figurette scolpite, appartiene a uno scolaro dell'Amadeo: le composizioni dipinte all'intorno, fra cui il Battesimo di Gesù Cristo nel Giordano, sembran dello stesso ignoto artista che frescò il coretto di S. Maria del Tiglio a Gravedona. Le pitture che seguono appaiono di minore interesse. Sono due file di santi che sembran del Passeri come gli opposti e, di sotto, la Crocifissione con S. Antonio Abate e S. Sebastiano, di Sebastiano da Plurio, poi un affresco con una folla di fedeli di poverissimo artista del principio del XVI secolo, nel pilone un San Giobbe del 1523, una Madonna in trono del 1511 dello stesso mediocre artista e un'altra Vergine col Bambino pure del 1511 ordinata da un Abbondio Macini. Nella parete che segue si vedono avanzi di pitture del 1533 col Crocifisso e una Madonna, forse del Passeri a quanto si può giudicare da quello che rimane, e una Trinità arcaica; nel pilone successivo, la Madonna in trono col braccio

S. GREGORIO — LA MADONNA E DUE SANTI DEL 1586 (S. SEBASTIANO E S. ROCCO).

S. GIACOMO SOPRA LIVO.
NEL PILASTRO FRA LA 1. E LA 2. CAPPELLA A DESTRA.

S. GIOVANNI SOPRA LIVO.
NEL PILASTRO FRA LA 2. E LA 3. CAPPELLA A DESTRA.

S. GIACOMO SOPRA LIVO — 2. CAPPELLA A DESTRA.

steso verso il riguardante dev' esser dello stesso bergognonesco che ha dipinto il quadro di Cremia, mentre la vicina Madonna col Bambino è ancora del povero pittore che lavorò nel 1511; una terza Madonna vicina del 1533, ordinata da Pietrina Tognani, appare di un luinesco come le figure di santi, entro nicchie, e sopra un altro zoccolo come sur un altare ornato di finti tondi quali ama farli il De Magistri. L' ultimo pilone presenta figure a gote gonfie, come doloranti, di un pittore che sta a sè e del quale non trovai altre tracce; presso la porta la Madonna fra due santi è della seconda metà del cinquecento, di artista sicuro, abbastanza corretto, ma di poco interesse.

Come si vede, questa chiesa è dunque di per sè sola una vera galleria della pittura comasca del Rinascimento e meritava d'essere tratta dall' oblio profondo in cui giace; auguriamoci che si trovi anche il modo di restaurarla qua e là e di tenerla per l'avvenire in condizioni migliori di nettezza, anche a costo di spezzare ogni tanto le meravigliose trame che più generazioni indisturbate di grossi ragni vi vanno tessendo.

I confronti ci permettono di attribuire a Sebastiano da Plurio diversi altri affreschi ancora ben conservati: a Musso — ov'è a osservarsi un grazioso frammento di dipinto del XV secolo sulla casa n. 28 con uno stemma e le iniziali B. M. forse del committente, e sulla fronte della chiesa

GERA — S. VINCENZO — ALTAR MAGGIORE DEL PASSERI (PARTICOLARE).

avanzi di figure di santi del 1507 entro riquadri policromi — una graziosa testina di Madonna trasportata nella prima capellina a destra della parrocchiale, e a Gravedona un affresco in S. Maria del Tiglio e un altro grandiosamente ideato nella chiesa del Monastero delle Grazie, e in S. Vincenzo a Gera, tutte in riva al lago, una gentile Madonna col Bambino fra le braccia, seduta in trono.

GERA — S. VINCENZO — MADONNA IN GLORIA.

Il dipinto in Santa Maria del Tiglio è a lato dell'altare, nell'abside, alla destra di chi entra dal fondo: è la parte meglio conservata e più notevole della grande decorazione pittorica della chiesa, ma l'oscurità del luogo non mi permise di ricavarne una buona riproduzione. V'è raffigurato il Crocifisso nel mezzo con la Madonna piangente che si stringe al sacro legno disperata, e ai lati, in piedi, S. Sebastiano, S. Agata, le pie donne e molti fedeli, fra cui diverse dame, in orazione: nello sfondo s'erge una città turrita di tipo quasi orientale con gugliette, pinacoli, loggette provviste di aste e di bandieruole, come si vede nell'affresco della Crocifissione proveniente dal convento dell'Incoronata a Milano, nella Pinacoteca di Brera (n. 10) che presenta anche nei tipi e nella forma delle mani notevoli analogie con Sebastiano da Plurio. Non dubito punto che l'affresco gravedonese si debba a questo pittore: le mani lunghe col pollice grosso, le fronti troppo spaziose, gli occhi con la sclerotica di bianco stridente e il sopraciglio segnato rudemente con una pennellata troppo nera, la fossetta eccessivamente pronunciata perpendicolarmente al labbro superiore, le chiome a linee dure sì che ap-

paion come corde, son tutti suoi caratteri peculiari che ritrovo anche qui.

Questi affreschi debbono appartenere al 1495, — data che si legge scritta, in pochi frammenti di una vecchia iscrizione — ove si scorge tuttavia un nome « De Soganapis » comune in quella regione e che dev'esser quello della famiglia del committente — nell'abside del lato destro della chiesa per chi entra, con tracce di figure sul muro, fra cui s'intravvedono una Trinità, il Padre Eterno, il Crocifisso e alcuni fregi a candeliere che richiamano ancora lo stile di Sebastiano da Plurio.

vedona, a sinistra di chi entra, nella seconda cappella si vede il grande affresco da attribuirsi allo stesso pittore. Il cadavere del Redentore è steso, rigido, sulle ginocchia della madre, sorretto alle due estremità e circondato dalle pie donne piangenti e dai fedeli; nel fondo si apre una piccola valle fra due collinette cosparse di piante e, in fondo, nel mezzo sorge un castelletto con torri rotonde; il terreno è cosparso di sassi. Il colorito è chiaro e luminoso con certi toni un po' stridenti che tolgono il raccoglimento voluto al quadro, che è sormontato da una cimasa col Padre Eterno, ai lati, al sommo,

CHIESA DI MUSSO — I. CAPPELLA — (S. DA PLURIO).

S. GIACOMO SOPRA LIVO — ABSIDE — (S. DA PLURIO).

D'altra mano sono le istorie della vita di S. Giovanni Battista che si stendono intorno all'abside centrale e la grande adorazione della Vergine nel catino: certi gruppi di fedeli, fra i quali cavalieri e dame di profilo in eleganti acconciature del principio del XVI secolo, presentano ancora il sapore delle composizioni del secolo precedente e rivelano un pittore che deve essersi studiato di riportare la vivacità degli aggruppamenti dei Zavattari a Monza e meglio di Masolino da Panicale a Castiglione d'Olona: i visi son tondeggianti, qualche volta delicati, il disegno è sicuro, ma certi trasmodamenti, starei per dire certe virtuosità del pennello, accennano al periodo relativamente avanzato dei dipinti, d'altronde in pessimo stato di conservazione e indegnamente restaurati qua e là.

Nella chiesa del Monastero delle Grazie a Gra-

entro due tondi, come in S. Giacomo a Livo, sporgono le mezze figure di Davide e di Geremia. Anche qui le pie donne hanno il capo ravvolto da uno scialle chiaro e il collo fasciato da una benda a piegoline, a mo' di monache, proprio come nella Crocifissione di S. Maria del Tiglio. Anche qui ricorrono tutti i particolari caratteri del nostro pittore, compresi i più insignificanti. Questa composizione presenta nella forma dei visi e in certi particolari qualche affinità col Foppa. Forse fu ideata dal Da Plurio l'intera decorazione primitiva della grande chiesa coi sottarchi a disegni geometrici policromi e i tondi con mezze figure nei peducci, ma il soffitto fu ridipinto, forse sul motivo antico e le altre cappelle furono coperte più tardi da affreschi del De Magistri, come vedremo. A Gera, in S. Vincenzo, la Madonna che si stringe affettuosamente al

petto il divin figliuolo, e incoronata da due angioli, nella seconda campata a destra presenta diversi caratteri nella forma degli occhi a taglio ondulato e del sopraciglio, delle mani, dell'acconciatura del capo che mi fanno assegnare allo stesso pittore — benchè in modo dubitativo — anche questo gentilissimo dipinto, nel quale vibra tanta affettuosità profondamente sentita, benchè rappresentata ancora con forme un po' rudi e campagnole.

ANTINA DELL'ANCONA DELL'ORATORIO DI S. MARIA IN MAZZO (VALTELLINA) FIRMATA DA GIO. PIETRO MALACRIDA E DATATA 1489.

Oltre i ricordati pittori, molti altri più modesti, chiamati a dipingere immagini sacre sulle case private e qualche pala d'altare nelle chiese secondarie e negli oratorî di campagna, lavorarono in questa regione nella fine del XV secolo e nei primi anni del XVI. A questi appartiene Gio. Pietro Malacrida che lasciò il proprio nome e la data 1489 nell'ancona dell'oratorio di Santa Maria in Mazzo in Valtellina e che dipinse fors'anche un'ancona con gli stessi caratteri nella chiesetta della Madonna detta del *Sassel* sopra Combo. È un pittore modestissimo benchè non manchi di una certa dolcezza. Il Monti, avendo trovato in un giornale di spese dell'archivio del Duomo di Como che fra il 1497 e il 1499 gli addetti alla scuola di S. Abbondio fecero eseguire dal Malacrida un gonfalone del santo, suppose che si trattasse di quello che si vede, in quella Cattedrale, esposto fra l'intercolonnio di fronte al sarcofago del vescovo Bonifacio da Modena. Il Borelli lo diede a Bernardino Zenale e la tradizione locale al Luini. Credo inutile dilungarmi a provare che lo

stendardo — del quale qui riproduco ambo i lati — non può essere opera nè dell'uno nè dell'altro, ma del secolo XVI avanzato e di un modesto scolaro del Luini. Modestissimi artisti son pure Arannio che dipinse nella chiesa di Garbagnate, Ambrogio de Muralto, Bertolino de Buri e qualche periodo, una dolce figura di Madonna col Bambino e offerenti a Musso sulla casa al n. 28; una ieratica figura di santo a Gravedona in via Labbati n. 108, e una Madonna fra S. Rocco e S. Sebastiano in via Garibaldi al n. 153; alcune immagini sulle case di Peglio e di Livo già ricordate; una vivace Ma-

COLLEZIONE VITTORIO ROVELLI A COMO — MADONNA COL PUTTO — ATTRIBUITA A DEFENDENTE DE FERRARI

altro ricordato accanto ad affreschi e a povere pitture sparse nel Comasco e nella Valtellina.

Se volessi ricordare tutte le figure del Rinascimento di santi protettori e delle Madonne o dolcemente recline verso il figlio o in atto di accogliere qualche devoto del luogo dipinte sulle facciate delle case nei paesi che fanno corona al lago di Como, non finirei più. Ricordo, fra le meglio conservate e nelle quali è un debole riflesso dell' attraentissima arte che fioriva a Milano in quell'aureo

donna col Bambino entro una nicchia, con la data 1510, presso l'ingresso alla chiesa di Brenzio e, all'interno, un affresco con diversi santi, dello stesso artista, ignoto; a Domaso una Madonna col Bambino e angioli sulla casa n. 42 in via Regina e un'altra di tipo toscano rovinatissima sulla piazza; a Gera un'altra figura della Vergine in piazza al n. 123 rovinata assai e, sulla fronte della casa al n. 165 una bella composizione con S. Rocco, San Sebastiano e un offerente di un pittore del XVI

secolo che ricorda un po' Gaudenzio Ferrari; a Varenna e a Morbegno le pitture già ricordate più sopra, e altre qua e là.

Il cinquecento produsse anche nella tranquilla regione che racchiude il lago di Como più radicali mutamenti di gusti e di tendenze artistiche: e le pareti delle chiese e qualche casa signorile si coprirono di affreschi ispirati direttamente alle opere del Luini e di Gaudenzio Ferrari, ai quali si tolsero qualche volta a prestito composizioni e figure intere. La bella arte primitiva, pur ispirandosi ai maestri in voga in Lombardia, trovava nell'intimo sentimento religioso e nella pietà dei committenti il segreto di certa attrattiva che — nonostante le nuove conquiste del disegno e della tecnica — le fredde e chiassose composizioni dei Cinquecentisti del luogo non hanno. Il pellegrinaggio artistico a cui s'abbandonarono volontieri, chiamati da ogni parte della Lombardia, il Luini e il Ferrari, fruttò a tutta la regione un potente risveglio artistico, ma, come accadde un po' dapertutto in quel periodo di maturità dell'arte, atrofizzò l'ispirazione a vantaggio della tecnica. Tuttavia i pittori provinciali e in particolar modo quelli del Comasco non si diedero interamente, come quelli delle maggiori città, in balìa delle nuove tendenze, ma seppero conservare ancora qualcosa dell'antica ingenuità negli atteggiamenti parchi, nella dolcezza dei visi, nella stessa forma classica delle cornici.

VARENNA — ORATORIO SERPONTI — BATTESIMO DI GESÙ (FIRMATO DE MAGISTRI).

Il pittore di questo periodo del quale rimane maggior numero di opere è Sigismondo De Magistri, sul quale già il Monti, nella sua opera, richiamò l'attenzione. Ma credo che i dipinti che gli spettano siano in numero ben maggiore di quanto il dotto ricercatore non creda. Il nome del nostro artista figura così segnato — SIGISMUNDUS DE MA-

GISTRIS, DE COMO, PINXIT 1522 — negli affreschi raffiguranti il Redentore, gli Evangelisti, il Battesimo di Gesù Cristo, la Morte di S. Giovanni e il Convito di Erode nell'abside della chiesa di San Giovanni sopra il monte di Bioggio in Valtellina, filiale di Mello; poi di nuovo con la data 1523 nel coro della parrocchiale di Albosaggia sul monte di fronte a Sondrio, con la rappresentazione della Nascita di Gesù; nella chiesa già di S. Michele ora detta di S. Miro a breve distanza da Sorico, con l'anno 1526; a Varenna il Battesimo di Gesù Cristo con la data 1533, su tavola, nell'oratorio della famiglia Serponti. Non mi riuscì di vedere invece quelli dell'antica chiesetta dell' Assunta di Montagna datati del 1514.

GRAVEDONA — CONVENTO DELLE GRAZIE — PREDICA DI S. ANTONIO (?).

Io non esito ad attribuire all' attivo pittore comasco gran parte degli affreschi della chiesa del convento delle Grazie in Gravedona e del vicino chiostro, quelli di S. Giacomo sopra Livo, quelli della soppressa chiesa di S. Giovanni a Domaso, un'Annunciazione rovinatissima in un dittico a San Vito a Cremia, gli affreschi molto ritoccati in San Vincenzo a Gera e diverse immagini sulle porte di case private molto guaste.

La chiesa del convento delle Grazie al principio della costa del monte che sovrasta a Gravedona è tutta ornata di affreschi che per la maggior parte debbono assegnarsi al De Magistri o Maestri che dir si voglia: e questo grazioso monumento del periodo di transizione, ad archi acuti all'interno, con

GRAVEDONA — CONVENTO DELLE GRAZIE — BATTESIMO DI GESÙ.

belle porte classiche a ricche incorniciature bramantesche al di fuori sulla fronte e nel fianco, merita di esser conosciuta più che non sia. L'abside poligonale è semplice, di tipo moderno, ma il coronamento a listelli a semplici mattoni in costa è ancora arcaico, a riprova delle curiose combinazioni di motivi e dei pratici adattamenti dell'arte edilizia in questa industre regione. I dipinti del Maestri portan le date 1509 e 1519.

GRAVEDONA — CONVENTO DELLE GRAZIE.
MADONNA COL PUTTO.

Il vicino chiostro, quadrato, con un giro di portico ad archi a dolce sesto acuto e tozze colonne, presenta molti avanzi della antica decorazione a figure e fregi del De Magistri che coprivano le pareti del portico, gli archi e i quattro muri sul cortile con figure di santi di proporzioni colossali.

A Domaso, un grazioso paesello congiunto a Gravedona alta o Castello per un lungo tratto di vigneti rigogliosissimi e di ville ergentisi sul declivio del monte che scende a bagnarsi nel lago, sono raccolte diverse cose belle che mi piace ricordare. Nella chiesa parrocchiale, oltre una bella croce del 1533 di Giampietro Lierni orefice comasco, si posson vedere con piacere, nella sagrestia, un Redentore sotto la croce di dolcissima espressione e di esecuzione finitissima, benchè un po' debole di colore, che là si dà al Luini, e un curioso S. Girolamo che non parrebbe cosa italiana se non fosse firmato *Mi Andrea* | *dei..... da Cr* (emona) | *di Sechi depenziva* (sic) *in L. 1546.* Interessantissima costruzione è la soppressa chiesa di S. Giovanni, ora proprietà privata della famiglia Miglio: appartiene al periodo di transizione, con avanzi dell' antica fronte già provvista della rosa e delle finestre a sesto acuto oblunghe ai lati, con vôlti ogivali, l'abside quadra in laterizio con coronamento dipinto e un bel campanile ornato di più fasce d'archetti, la bifora originale della cella campanaria e il caratteristico cono cestile, comune anche in questa regione.

La parte absidale dell'interno della chiesa con-

GRAVEDONA — CONVENTO DELLE GRAZIE — 3. CAPPELLA A SINISTRA.

serva buone pitture a fresco degne di nota che sembrano di due epoche e di due artisti diversi: le une si vedono sotto il campanile in una stanza al pian terreno ricavata dividendo con una parete la abside in due parti, le altre ancora intatte nell'abside dell'antica chiesa ora adibita ad uso di magazzino di legnami. Le prime rappresentano la Madonna in trono col Bambino nudo sulle ginocchia e ai lati S. Giovanni Battista e S. Sebastiano; la modellatura, la dolcezza dei visi, il colorito vivace ma non eccessivamente rossastro come le altre composizioni di questo periodo nella regione fanno di questo affresco, disgraziatamente assai guasto, uno dei più notevoli del territorio. Sembra opera di un luinesco che pur conservando qualcosa dello spirito del XV secolo ricorda felicemente il maestro: la Madonna infatti si avvicina a quella del Luini a Legnano. Al De Magistri ascrivo invece le altre pitture del 1512 con diversi santi, fra i quali si vedono abbastanza bene (il luogo è male illuminato e occupato da cataste di legnami) S. Zaccaria, S. Elisabetta e un santo monaco in una composizione architettonica a nicchie e riquadri che ricorda quella del Monastero Maggiore di S. Maurizio a Milano: il colorito rosso mattone di certe parti e slavato al contrario in altre, i tipi, le forme delle mani grosse e senza ossatura — mentre quelle delle tre figure sopra ricordate hanno dita lunghe, affusolate, ancor quattrocentiste — sono i soliti del De Magistri, sempre ricco nel comporre ma deficiente nella modellatura e senza misura nelle tonalità.

La chiesa di S. Vincenzo sopra Gera — che non mi riuscì facile vedere per il deplorevole uso di questi paesi di lasciar le chiavi in mano a un sacrista che è spesso irreperibile — è riccamente dipinta a fresco con una lunga fila di santi, in tante nicchie, tutt'all'ingiro, ma ridipinti nel 1864-69 da un Tagliaferri; la data 1514 è quella della decorazione pittorica che presenta la gloria del titolare della chiesa, poi, di seguito, la graziosa Madonna col Bambino che assegnai al Da Plurio, e, nel presbiterio e in tutto l'arco che incornicia il presbiterio e il coro, una ricca decorazione del tutto ridipinta: vi si vedono i fatti della vita di S. Vincenzo. Degno di nota è anche il grande altare con bella ancona di legno a figure a rilievo del XVII secolo nel fondo, a un lato del presbiterio e che, insieme allo splendido altare scolpito dipinto e dorato della chiesa dell'Assunta a Morbegno del XVI secolo, è fra i più ricchi esempî di quest'arte dell'intaglio che in Lombardia, dopo l' Amadeo, trovò così larga applicazione. Sull'altar maggiore è la grande ancona che mi sono studiato di attribuire al Passeri. Le parti frescate meno guaste dei restauri presentano i caratteri del De Magistri.

Esaminando l'opera complessiva di questo pittore, egli fa certamente miglior figura nei dipinti su tavola che negli affreschi: in questi ultimi la preoc-

COPIA ANTICA DAL PERUGINO (PALAZZO VESCOVILE DI COMO).

cupazione di empire grandi pareti e la sua smania di decorare lo conduce ad affastellare motivi diversi non sempre ben fusi fra loro, così che spesso le composizioni a figure sembrano l'accessorio di fronte all'importanza data ai motivi architettonici, alle ricche cornici con colonne e peristilî e fantastiche combinazioni di loggette fuggenti e di archi. Nei piccoli gruppi di santi che fanno cerchio intorno alla Madonna nella bella ancona della parrocchiale dell'Annunziata in Breno, frazione di Bellagio, v'è ancora lo spirito dell'arte del quattrocento: il pio raccoglimento del comparto centrale inferiore con la Madonna, il Bambino e S. Giovannino e nella Crocifissione, nella parte più alta è reso con arte sana che ancora non trasmoda e ha un riflesso della purezza del grande caposcuola: anche la cornice è ricca, esuberante senza tuttavia eccedere: ma le teste troppo piccole, i visi scarni dei santi, le deficienze di disegno specialmente nel modellare la parte superiore del volto e il colorito rivelano anche qui il pittore provinciale. Il Battesimo di Gesù Cristo di uno dei comparti inferiori dell'ancona di Breno riproduce quasi con gli identici atteggiamenti quello del quadro firmato di Varenna; la derivazione del Luini è evidente. I visi ovali degli angioli in adorazione e i tipi della Vergine e del putto dell'ancona di Breno sembran derivare dall'*Adorazione dei pastori* del Luini nel Duomo di Como: gli angioli a larghe zazzere, la fronte spaziosa, il colorito bruno nella predella del quadro di Varenna son la modesta riproduzione di tutti quelli del maestro: ma i bei toni caldi delle figure di questi si cambiano quasi sempre nello scolaro comasco in tinte rosso mattone senza sfumature. In qualche figura, dal viso rotondo, egli sembra essersi ispirato anche a Marco d'Oggiono.

Qualche altro esempio notevole di buone pitture della Rinascenza in questa regione non manca: ricordo una bella Madonna che allatta il Bambino che presenta tutti i caratteri della maniera di Defendente De Ferrari nella collezione del signor Vittorio Rovelli a Como, un'antica e buona copia dal Perugino nel palazzo vescovile di Como, un buon quadro l'*Adorazione del Bambino* della maniera di Lorenzo di Credi nel battistero di S. Tecla a Torno, in ottima conservazione, su tavola e delle buone vetrate dipinte a Como nel Museo, a Brienno, a S. Giacomo sopra Livo e in Valtellina.

A Como durante la mostra d'arte sacra attirò molto l'attenzione e fu oggetto di particolari studî lo splendido calice del quattrocento di Gravedona, lavorato a cesello con sei medaglie d'argento smaltato con figure di santi e con sei gemme agli angoli della base e altri smalti sotto il nodo del piede: simili smalti si vedono al Museo del Louvre e nella collezione Carrand presso il Museo Nazionale di Firenze che Adolfo Venturi vorrebbe dello stesso ignoto artista che disegnò le miniature del libro d'Anna Sforza della biblioteca estense di Modena: orbene a S. Maria in Martinico di Dongo si vede una croce del 1513 del noto orefice Francesco di Ser Gregorio da Gravedona che è ornata nella base e nel piedestallo di smalti a figurette — evidentemente tolti da altro oggetto, probabilmente un calice e incastrati qui così malamente che la figuretta del S. Sebastiano fu posta orizzontale - dello stesso artista del calice gravedonese. Nella chiesa di S. Carlo sopra Gravedona si conserva un'altra croce — non nota — da attribuirsi a Ser Gregorio, col Crocifisso e i quattro Evangelisti, ma di rozzo lavoro e assai guasto. A Piona, presso l'Abazia, si conserva un busto di rozzissima esecuzione tanto che par cosa di mediocre artista romanico e rappresenta il Redentore, ma porta la preziosa data del 1495 che ci assicura dell'enorme ritardo dell'arte, in provincia, specialmente nei rami minori; a Cremia nella parrocchiale una croce d'argento del 1575 e un calice e una cartagloria del XVII secolo e nella piccola sagrestia di S. Giacomo sopra Livo una croce e un secchiello d'argento del 1631 e altri molti oggetti d'arte qua e là poco noti o dimenticati fino

a quando un inventario diligente degli oggetti d'arte di tutte le nostre chiese richiamerà a onor del mondo tutti questi prodotti dell'arte antica e toglierà ogni pericolo di esodo.

In Valtellina il Valorsa tenne vivo per un pezzo l'eco della grande scuola leonardesca, guasta però e trasformata per la lontananza dei buoni maestri e per la frettolosità del pittore, che tuttavia nel dipinto di S. Abbondio a Stazzona raggiunge un grado di dolcezza degno d'attenzione.

La Rinascenza si trascinò per un pezzo nella regione comasca ripetendo vecchie formule e allineando su gli altari e sulla fronte delle case le figure dei santi protettori e delle Madonne quasi come ricavandole da stampi. L'arte barocca trionfa più tardi smodata e chiassosa nella regione di Como per opera del Della Rovere detto il Fiammenghino che coprì frettolosamente di brutte composizioni — invano portate alle stelle dai compiacenti storici del luogo — le pareti di molte chiese, aiutato anche da mediocri collaboratori.

Termino queste mie note con un augurio: che sorga presto una buona guida dei nostri laghi che si occupi un po' meno di additare le vie pittoresche e le *viste incantevoli* coi relativi orizzonti che nessuno riesce mai a vedere, e di più e con criterî moderni del patrimonio d'arte che v'è raccolto.

Quello che io ho detto del lago di Como può dirsi degli altri laghi lombardi, che formano tutti insieme una regione privilegiata, oltre che dalla natura, dalla genialità dei vecchi maestri del dolce Rinascimento.

FRANCESCO MALAGUZZI VALERI.

CHIESA DI S. ABBONDIO A STAZZONA (VALTELLINA) — DIPINTO GIÀ NELLA CAPPELLETTA DELLA VERGINE DEL FATICADO.

A. BARUFFI — LA DONNA MORTA (DALLA SERIE « VISIONI MONTANINE »).

I GIOVANI ILLUSTRATORI ITALIANI: ALFREDO BARUFFI (*).

ECCO un altro giovane illustratore italiano, delicato e fantasioso nella concezione, disinvolto ed insieme sapiente nell'esecuzione, che possiede una personalità affatto sua, ben diversa così da quella del Martini come da quella del Macchiati, e la cui cooperazione potrebbe riuscire di prezioso vantaggio ai grandi editori di periodiche pubblicazioni illustrate di Roma e di Milano. Costoro però, ne sono persuaso, ne ignorano perfino il nome, giacchè la sua attività artistica nella parte sua migliore è rimasta fin' oggi inedita od ha soltanto figurato in qualche esposizione e nella parte più facile e meno caratteristica si è svolta quasi completamente nell'ambito di Bologna, su giornali umoristici di corta vita o su opuscoli nuziali od altrimenti commemorativi, non destinati al gran pubblico. Certamente un editore od un direttore di giornale illustrato, che, come ve ne è più di uno all'estero, amasse scovrire i giovani talenti sconosciuti per assicurarsene in tempo l'interessante operosità in formazione, non dovrebbe trascurare le sale del bianco e nero nelle mostre d'arte e dovrebbe, con occhio vigile e sicuro, percorrere quei giornaletti illustrati, condannati fatalmente a morte precoce, che vengono alla luce ora qua ora là, e nei quali gl' ignoti, fra cui reclutansi le celebrità dell'indomani, fanno le prime armi. Ma i nostri bravi commercianti di carta stampata hanno ben altro per la testa e se qualcuno avesse l'ingenuità di consigliar loro di mettere in pratica quanto sono venuto or ora dicendo ed aggiungesse che fare ciò significherebbe da parte loro adempiere ad un dovere estetico verso la propria clientela e, in pari tempo, giovare ai propri interessi, si sentirebbero rispondere con una risatina schernitrice.

ALFREDO BARUFFI.

(*) Le illustrazioni che accompagnano questo mio articolo, eccezione fatta per le due composizioni per la *Divina Commedia*, veggono per la prima volta la luce.

Del resto, io talvolta mi chieggo, se, per quanto deplorevole sia pur sempre il fatto considerato in sè medesimo, questo essere rimasti finora inosservati e trascurati dai supremi arbitri del mercato giornalistico e librario italiano non abbia giovato al fiorente sviluppo ed alla savorosa maturazione del talento illustrativo dei giovani disegnatori, che, da qualche mese in qua, vado presentando ai lettori dell'*Emporium*. Non basta, difatti, che un editore od un direttore di giornale abbia il buon senso di rivolgersi, piuttosto che ai soliti mestieranti volgari, ad un disegnatore d' ingegno vivace ed originale, ma egli deve avere anche l'accorgimento di affidargli un lavoro adatto, avendo chiara e precisa la visione di quelle che sono le attitudini e le tendenze estetiche di lui; altrimenti invece di giovargli può riuscirgli gravemente pernicioso.

A. BARUFFI — VIDE COR TUUM (DISEGNO PER LA « VITA NOVA » DI DANTE).

Se, per portare un esempio, ad un astrattore, con

senso ora macabro ed ora umoristico, quale è Alberto Martini verrà affidato un incarico di osservatore veristicamente esatto ed oggettivo della vita movimentata delle strade e delle piazze di una metropoli o delle eleganze brillanti e civettuole che sfoggiansi nei convegni della società mondana a cui compiacesi la matita di Serafino Macchiati, probabilmente riuscirà mediocre o, per lo meno, apparirà poco significativo e presenterà uno scarso carattere originale e lo stesso potrebbe dirsi del Macchiati, se gli venisse affidato ciò in cui invece eccelle il Martini. Nè, d' altra parte, può pretendersi da un giovane, specie in Italia dove le ordinazioni editoriali sono così poco frequenti per chi possegga vero senso d'arte, che abbia la chiaroveggente intelligenza e la coraggiosa modestia di declinare ogni

A. BARUFFI — ILLUSTRAZIONE PEL CANTO XXXI DEL « PARADISO » DI DANTE (EDIZIONE ALINARI).

incarico di lavoro non rispondente ai propri mezzi artistici onde scongiurare così uno sviamento od un traviamento di quelle doti che formano la peculiare sua individualità d' illustratore.

Non basta adunque, lo ripeto, che gli editori italiani si decidano una buona volta a ricorrere all'opera di quel piccolo manipolo di giovani disegnatori che possono risollevare le sorti, ridotte da noi a così mal partito, dell'arte leggiadra e piacente di decorare volumi e riviste, ma occorre eziandio che eglino sappiano servirsene con assennato discernimento.

A. BARUFFI — QUELL' È PRIMAVERA E QUELL' HA NOME AMOR (DISEGNO PER LA « VITA NOVA » DI DANTE).

* * *

Alfredo Baruffi nacque trent'anni fa a Bologna. A cinque anni e mezzo, fu mandato dai genitori alle scuole pubbliche, che egli frequentò, con solerte assiduità, fino ai diciannove anni, fino a quando cioè, ottenuta la licenza d' istituto tecnico ed il diploma di ragioniere, potette essere impiegato nella Cassa di risparmio, dove tuttora si occupa per sette ore al giorno.

Fino da fanciullo egli doveva assumere quel curioso aspetto di *homo duplex*, che andò delineandosi in modo sempre più spiccato negli anni posteriori, arrivando infine ad accordare le qualità così apparentemente in dissidio di ragioniere e di pittore e rendendo il suo uno dei casi più tipici di psicologia artistica. Difatti il suo amore per la pittura si rivelò potente ed innebriante in occasione del dono di una scatoletta di colori all'acquarello, che, allorquando egli aveva circa sette anni, gli fece il babbo per ricompensarlo di avere superati lodevolmente gli esami della prima classe elementare. Egli si sentì d'un tratto felice e, cedendo ad un bisogno istintivo, incominciò a sporcare la carta coi colori e continuò, da mane a sera, durante tutto il tempo della villeggiatura in montagna, a copiare alberi, case, bestie e quanto richiamava la sua curiosità

infantile. E lo stesso fervore di scarabocchiatura policroma si rinnovò nelle vacanze montanine dell'anno susseguente e poi degli altri anni, finchè non ebbe conquistata la licenza tecnica. Così, durante tredici anni, mentre nell'inverno, nella primavera e nell'estate si applicava, con grande diligenza, allo studio dei libri di matematica, di fisica, di discipline giuridiche ed economiche e di contabilità, l'autunno invece lo consacrava ai suoi diletti pennelli, che maneggiava con ingenua e volontaria inesperienza, giacchè — non è certo questo uno dei tratti meno singolari del giovane artista bolognese, che doveva in seguito diventare un disegnatore così corretto e sicuro — il Baruffi non ha appreso da nessuno le nozioni, sia anche elementari, dell'arte sua e non ha avuto altro maestro che sè stesso.

Conseguito il diploma di ragioniere e diventato impiegato della bolognese Cassa di risparmio, accontentando così il desiderio degli amati genitori, che non vedevano di buon occhio le sue mal nascoste aspirazioni verso la pittura, ed assicuratosi, nello stesso tempo, la sua indipendenza economica, egli sentì più acuto che mai il secreto trasporto per l'arte. Volle essere non più un semplice dilettante, ma un vero artista e, a forza di perseveranza e consacrando all'arte, a discapito d'ogni svago giovanile, la maggior parte delle ore di libertà e sacrificandole, più d'una volta, anche le ore di sonno, riuscì in breve tempo ad esserlo.

A. BARUFFI — MADONNA DELL'ACERO — GREGGE IN RIPOSO.

Con le sue economie, prese in affitto un minuscolo studio in alto del Palazzo Bentivoglio, dove, nell'ultimo ventennio, ha fatto il nido buona parte della *bohême* felsinea, e lì, studiando direttamente dal vero la figura umana, durante le lunghe giornate festive e nelle ore di prima mattina e di tarda sera dei giorni di lavoro, Alfredo Baruffi, con un prodigioso sforzo autodidattico, aiutato dalle spontanee doti dell'occhio e della mano, riuscì, un po'

LO SPECCHIO DI SILVIA.

L'AGGUATO.

A. BARUFFI — DISEGNI PER L'« AMINTA » DI TASSO.

A · BARVFFI · 1904 ·

· A · BARVFFI · 1904 ·

alla volta, a rendersi completamente padrone della ecnica.

Dal piccolo studio si trasferì, dopo qualche anno, in uno studio assai più vasto e più comodo e, soggiogato dalla passione pel disegno, resa sempre più intensa, quasi febbrile e perfino delirante dalle parecchie ore che ad esso quotidianamente strappavano le cure laboriose del suo impiego, lavorò di continuo, passando dalla pittura ad olio all'acquarello e dall'acquarello allo schizzo a penna e dando vita, con una straordinaria facilità inventiva, alle più svariate manifestazioni sia di arte pura, sia di arte applicata. Così, in meno di un dodicennio, egli ha eseguito quadri ad olio, piccoli e grandi acquerelli, come quel simbolico *Primo bacio della Primavera*, che espose nei 1898 nell'annuale mostra della Società Francesco Francia, cartelloni, calendari, diplomi, pergamene, ventagli, testate di giornali, copertine, vignette, iniziali, una quarantina di *ex-libris* ed un gran numero di schizzi decorativi o caricaturali per giornali umoristici bolognesi, dall'*Ehi ch'el scusa!* al *Bologna che dorme*, dall'*Italia ride* allo *Scappellotto* e poi ancora pitture a tempera in una sala di trattoria, decorazioni di carri carnevaleschi, disegni per vasi in ceramica, per stoffe, per tende, per rilegature di libri e perfino per mobili e per medaglie.

A. BARUFFI — LIZZANO IN BELVEDERE — CÀ DI GUIDO.

Contemplando la produzione graziosa e svariata ma troppo facile e troppo copiosa degli anni più giovanili del Baruffi, si prova una prima impressione di rincrescimento per l'eccessivo sciupio di così promettenti attitudini artistiche, pel peccaminoso sparpagliamento di così pregevole forza creativa, ma poi, ripensando alla gustosissima sua produzione recente, ci si persuade che è forse piuttosto il caso di ripetere il famoso adagio francese: *Il faut que jeunesse se passe*. Di vero, il bisogno alquanto irrequieto di espansione estetica di quest'in-

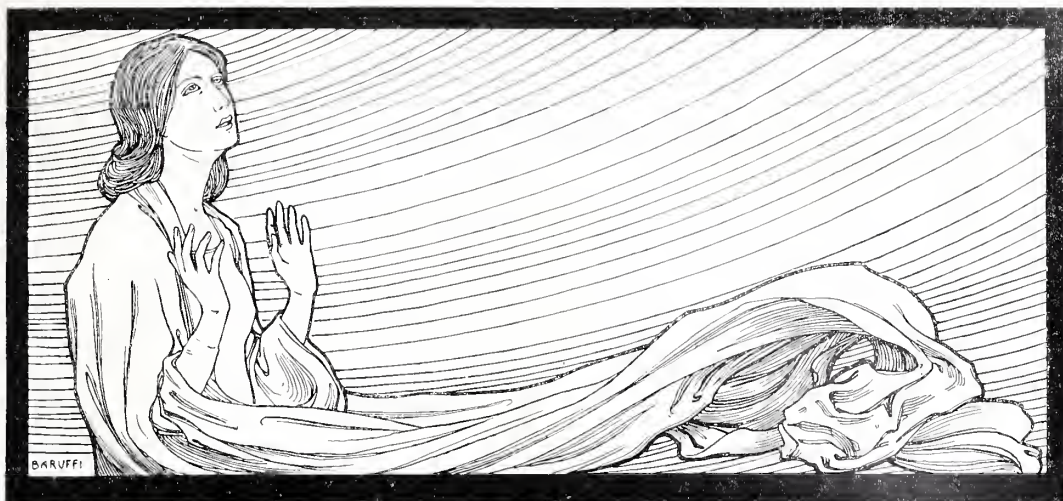
A. BARUFFI: IL LAMENTO DEL SATIRO (DISEGNO PER L' « AMINTA » DI TASSO).

dole esuberante di uomo, la cui sedentaria esistenza di burocratico asservito alla prosa gretta delle cifre, sembra che abbia, per ragione di contrasto, esasperate le native tendenze per l'arte fino alla frenesia, tanto che al suo nome egli potrebbe aggiungere, come il glorioso Okusai, la qualifica di *pazzo pel disegno*, si è, da due o tre anni in qua, moderato, equilibrato, divenendo più riflessivo e meticoloso. Nelle composizioni di questi ultimi tempi di così gran lunga superiori, e per ideazione e per fattura, a tutte le antecedenti, si sente la maturità dell' ingegno ed il securo impossessamento di una tecnica, che si è andata rinvigorendo a poco a poco per volta, giovandosi degli esperimenti che il Baruffi ha fatto, sia anche senza un fermo e netto proposito preventivo, un po' in tutti i campi della realtà e della fantasia, mentre l'occhio e la mano addestravansi a cogliere ed a fissare sulla carta con rapido segno i più svariati aspetti delle cose ed il cervello radunava quella vasta enciclopedia delle forme tanto utile al lavoro d' improvvisazione dell' illustratore.

* * *

Dopo quanto ho detto, i miei lettori troveranno naturale che io non mi attardi ad esaminare particolareggiatamente la produzione multiforme ed abbondante dei primi anni della carriera di pittore e di illustratore di Alfredo Baruffi, la quale, nella sua superficiale graziosità e nella sua troppo scarsa elaborazione mentale e materiale, ha, più che altro, il valore di una promessa, che, diciamolo pure ad onore del vero, è stata in prosieguo di tempo largamente mantenuta.

Mi accontenterò adunque di rammentare di essa le testate, rimontanti al 1897, dei due giornali,

A. BARUFFI: IL RATTO DI SILVIA (DISEGNO PER L' « AMINTA » DI TASSO).

A. BARUFFI — TESTATA PEL I. CANTO DEL « PARADISO » DI DANTE (EDIZIONE ALINARI).

letterario l'uno, teatrale l'altro, *Il Tesoro* e *L'Arpa,* che rappresentano due tentativi, non privi di pregio, di stile floreale, allora nuovissimo in Italia, che aveva ed ha tuttavia in Bologna uno strenuo propugnatore in quel colto, sagace ed entusiastico artefice che è Alfonso Rubbiani, a cui va di diritto l'onore di avere risvegliato nel nostro paese da secolare letargo le arti decorative. Rammenterò inoltre tutto un gruppo di *ex-libris*: in questa collezione di marche di possesso del libro, che apparve con lode all'internazionale esposizione torinese del 1902, il Baruffi appalesava spiccate attitudini a trattare, con grazia concettosa, tale delicato genere di piccole stampe, malgrado vi si desiderassero una maggiore limpidità di simbolismo, una minore farraggine di accessori e, sopra tutto, un tratteggio più plasticamente sicuro delle minuscole figure.

A. BARUFFI — LA FUGA DI AMINTA (DISEGNO PER L'« AMINTA » DI TASSO).

Ma all'opera troppo spesso frettolosa ed immatura degli anni della prima giovinezza, in cui una facilità perniciosa ed un' accondiscendenza eccessiva avevano fatto sì che egli non sapesse sottrarsi alle

A. BARUFFI — OMBRE (DALLA SERIE « VISIONI MONTANINE »).

richieste che di continuo e per lavori d'ogni genere e per le più svariate circostanze gli venivano dagli amici e dagli amici degli amici, nonchè da parenti e da signore e signorine, con perdita non lieve del tempo a lui così contato, con scarsa soddisfazione morale e nessun vantaggio materiale, è succeduta, come già ho detto innanzi, in questi ultimi anni un' opera di ben diverso valore, nella sua meditata austerità, in cui si affermano in modo robusto quelle che sono le tre maggiori doti del singolar talento d'illustratore di Alfredo Baruffi, cioè la visione poetica, la concettosità simbolica e lo speciale senso d'eleganza della decorazione del libro.

Questa seconda maniera più salda e consistente del Baruffi apparve da principio nelle squisite vignette arcaiche, che adornano un volumino tirato a pochi esemplari, in onore delle cartiere Fornari di Fabriano e poi nelle composizioni che egli eseguì pel *Purgatorio* e pel *Paradiso* della *Divina Commedia* dell'Alinari, in cui egli è riuscito, a parer mio, superiore a quasi tutti coloro che lavorarono a questo recentissimo, ma non molto fortunato tentativo di illustrare ancora una volta il divino poema, perchè, piuttosto che affrontare una complessa interpretazione figurativa, sempre oltremodo difficile, delle terzine dantesche, ha avuto la sagacia di limitarsi ad una decorazione grafica, mercè il disegno a penna a semplice contorno di carattere xilografico, che così bene armonizza con la pagina stampata.

Allo stesso tipo xilografico, ma con apparenza più semplicemente ornamentale, appartengono le iniziali figurate eseguite per l'albo di *Novissima* dello scorso anno e pel quarto fascicolo di *Attraverso gli albi e le cartelle*, le quali attestano, come quasi tutte le sue nuovissime composizioni, che Alfredo Baruffi si è, poco per volta, persuaso che pei volumi stampati le illustrazioni debbano, per quanto più è possibile, assumere uno spiccato carattere tipografico, cioè a semplici tratti di penna, in modo che l'aspetto di ciascuna pagina del libro rimanga equilibrata e che i disegni non soverchino in colore i caratteri. Data questa sua assai ragionevole convinzione, sarebbe opportuno — e credo, del resto, che già ci pensi — che egli s'impratichisse nella tecnica dell'incisione su legno, la quale purtroppo non possiede ancora in Italia chi la coltivi con vivo e schietto sentimento d'arte e con intelligente senso di modernità, perchè è indubitabile che, incise da lui direttamente sul legno, le leggiadre sue figurazioni poetiche a semplice contorno perderebbero ciò che adesso hanno di un po' monotonamente calligrafico ed acquisterebbero più disinvolta robustezza di tratteggio.

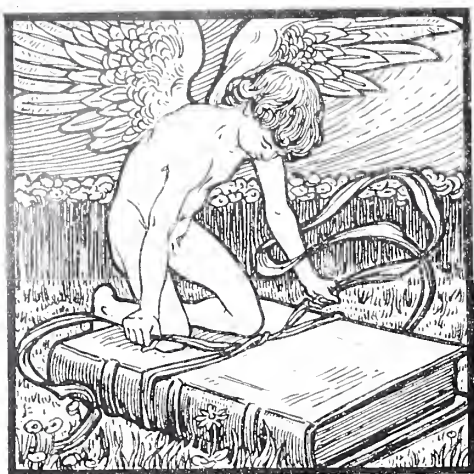
Tra i suoi lavori ultimi, sono da segnalare tre *ex-libris* per la contessa Lina Cavazza e per Paolina

ed Angelina Picardi, i quali possono stare senza sfigurare accanto a quelli giustamente famosi dell'inglese Ricketts, del tedesco Sattler e del belga Khnopff, e poi ancora una serie di paesaggi alpestri e di scene pastorali, eseguite senza ritocco ed al cospetto del vero a punta di pennello e con l'inchiostro di Cina, che dimostrano che l'amatore di leggende e di allegorie che è il Baruffi, a cui la realtà per solito non serve che di punto di partenza o di plastica rivestitura per le sue fantasmagorie, sa anche, quando voglia, mettersi in immediato contatto con la natura ed evocarla, con coscienziosa fedeltà e non comune efficacia, nei suoi aspetti grandiosi o pittoreschi.

Le mie maggiori simpatie però si rivolgono, lo confesso, all'illustrazione, appena da qualche giorno

A. BARUFFI — SUL SENTIERO D'AMORE (DALLA SERIE « VISIONI MONTANINE »).

A. BARUFFI — LA RUGIADA (DALLA SERIE « VISIONI MONTANINE »).

da lui portata a compimento, della *Vita Nova* di Dante ed a quella dell'*Aminta* di Tasso, nelle quali si sente l'influenza nobilmente pensosa della città di studiosi e di poeti in cui egli vive ed in cui la letteratura si manifesta nelle forme più alte della poesia e della critica e l'interesse di un pubblico davvero colto ed intellettuale non subordina il libro

A. BARUFFI — FINALE PER LA « VITA NOVA » DI DANTE.

meditato al vivace ma futile articolo di giornale e non si esalta soltanto per la gloria instabile e tanto spesso fugace dello spettacolo teatrale. Nelle 49 fra tavole, testate, iniziali e finali dell'*Aminta* e nei 35 disegni per la *Vita Nova* in cui così bene le figure si accordano col paesaggio, la fantasia si collega alla realtà ed i bianchi armonizzano coi neri e che presentano nel complesso una vaghezza decorativa così delicata, squisita e particolarmente libresca, parmi che il giovane bolognese abbia data tutta la misura del suo raro talento d'illustratore.

Molto affini ad essi sono come gentile snellezza di fattura varie figurazioni simboliche e leggendarie, nelle quali Alfredo Baruffi ha, con maggiore libertà, dato sfogo a quell'intimo bisogno di fantasticheria, che fa sì che le sensazioni che prova al cospetto degli spettacoli della natura s'indugino per un po' nella sua mente e si trasformino poi in visioni poetiche, che egli fissa subito, con rapida improvvisazione grafica, sulla carta. Una di esse ad esempio porta per titolo *Sul sentiero d'amore,* che è il nome col quale dai pastori è chiamato un erto sentiero spinoso sulla cima di uno dei monti lizzanesi: il contrasto tra il nome soave e poetico della viottola alpestre e la selvatica ed insidiosa sua ospitalità al viandante impressionò il nostro disegnatore, il quale ideò, sotto tale suggestione, di figurare una madre ignuda, che, forte e disdegnosa contro i tormenti della vita, ascende e trasporta il suo figliuo-

A. BARUFFI — INIZIALI PER L'« AMINTA » DI TASSO.

letto nelle alte sfere dell'Amore, dove è l'oblìo anche del Dolore.

La donna morta, un'altra delle sue belle composizioni, gli è stata suggerita da una pietosa leggenda dell'Alto Appennino, degna davvero di essere posta in versi da Giovanni Pascoli. Nell'autunno una madre ed il suo bambino salivano su pel monte Orsigna per attraversare la crina, ma,

A. BARUFFI — EX-LIBRIS PER LA SIGNORINA A. PICARDI.

A. BARUFFI — EX-LIBRIS PER LA SIGNORINA P. PICARDI.

giunti al valico, un' improvvisa bufera li colse. Poichè il bimbo urlava dal freddo, la madre, a poco a poco, si denudò per coprirlo e riscaldarlo coi suoi panni. Poche ore dopo la bufera, alcuni montanari trovarono la donna nuda esanime ed il bimbo vivo, che si trascinava, svincolato dai vestiti materni, accanto al cadavere.

Qualcuno che ami i raffronti potrà forse osservare che il Baruffi, nella leggiadria elegante e concettosa dei suoi recentissimi disegni, si avvicina talvolta ad Anning Bell o ad altro degli illustratori inglesi dell'ora presente; se ciò accade, non è già per volontaria od anche involontaria imitazione, ma soltanto per una certa tal quale conformità d'indole artistica, la quale, d'altra parte, si afferma latina nella sostituzione della sorridente serenità pagana all'anemica sentimentalità prerafaelitica.

*
* *

Mentre Alfredo Baruffi è riuscito a raggiungere un così mirabile grado di eccellenza nell'ornamentazione del libro, continua pur sempre a sperperare

A. BARUFFI — EX-LIBRIS PEL DOTTOR ROVERE.

A. BARUFFI — INCIPIT VITA NOVA (DISEGNO PER LA « VITA NOVA » DI DANTE).

le sue facoltà estetiche col colorire cartelloni, che, ad eccezion forse di quello a due tinte per *Novissima*, non si sollevano dalla mediocrità, con lo schizzare per un giornaletto umoristico bolognese, caricature, che saranno forse divertenti, ma non hanno alcun sapore artistico. Di questo distogliere il suo talento dalla via in cui esso potrà sempre più ringagliardirsi e prosperare per metterlo per altre vie ad

A. BARUFFI — LA NOTTE (DISEGNO PER L' « AMINTA » DI TASSO).

LA DONNA DELLA SALUTE

LA DIFESA

SIGNORE DE LA NOBILTATE PERCHÈ PIANGI TU?

BENIGNAMENTE D'UMILTÀ VESTUTA

A. BARUFFI — DISEGNI PER LA « VITA NOVA » DI DANTE.

A. BARUFFI — FINALI PER L'« AMINTA » DI TASSO.

esso meno adatte non può non muovere rimprovero al Baruffi chi voglia verso di lui mostrarsi completamente schietto nel biasimo come nella lode.

Lasci la caricatura al suo concittadino Majani, che ad essa è reso propenso da una non comune concettosità umoristica, ed i cartelloni al Dudovich, che come lui vive e lavora a Bologna e che così spiccato possiede il senso della linea di riassuntiva sintesi e delle macchie di colore imperanti le une sulle altre, e si accontenti del campo già per sè stesso abbastanza vasto dell' illustrazione in bianco e nero. Grande saggezza per un giovane è il sapere limitare la sfera delle proprie manifestazioni artistiche a seconda delle più spiccate attitudini del proprio ingegno e riuscire in tale maniera a renderle sempre più intense e perfette.

VITTORIO PICA.

A. BARUFFI — EX-LIBRIS PER LA CONTESSA CAVAZZA.

I GRANDI SERVIZI PUBBLICI:
LE RECENTI FERROVIE METROPOLITANE.

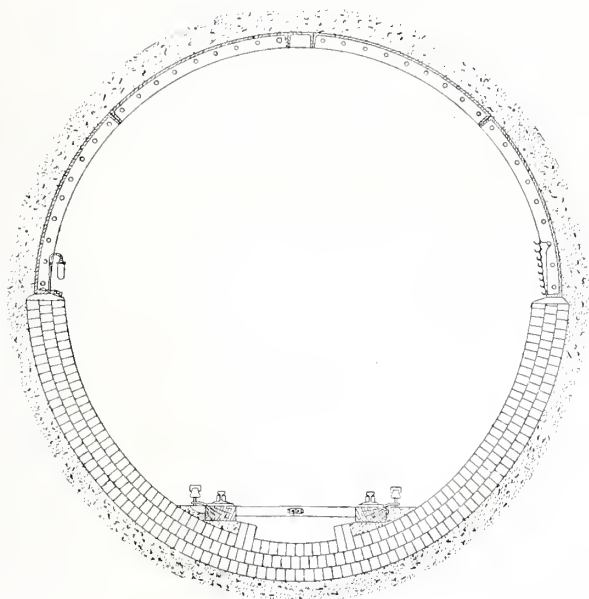
I. LONDRA E BERLINO.

NELLE città d'Italia anche di maggior importanza le tramvie a trazione elettrica bastano ed è presumibile basteranno ancora per molto tempo a soddisfare alle esigenze del traffico: nessuna di esse riunisce insieme le condizioni che altrove richiesero più potenti mezzi di rapido trasporto: grande numero di abitanti, grandi distanze ed intensità di movimento secondo una certa direzione. L'argomento di questo articolo non trae quindi interesse dalla possibilità di applicare tra noi queste nuove forme di trasporti urbani, ma invece dal desiderio che si ha di conoscere quello che non si può vedere che in altri paesi.

Come è noto, Londra ha preceduto ogni altra città nello stabilire delle ferrovie sotterranee che presto passarono sotto l'alveo del Tamigi. Le enormi distanze tra i punti estremi di quella massima tra le agglomerazioni umane richiedevano mezzi di trasporto adeguati al traffico. Mentre nelle arterie centrali della grande città non sono ammesse neppure le tramvie come troppo ingombranti e troneggiano ancora gli *omnibus*, l'iniziativa privata andò a gara nel moltiplicare le vie sotterranee ed immaginava per queste un nuovo tipo, il « tubolare »; da che tale sistema venne addottato per la « City and South London Railway », aperta nel novembre 1890, tre altre nuove ferrovie sotterranee furono aperte e tre sono in corso di esecuzione con notevoli miglioramenti sulla prima costruzione del genere (*). La « Great Northern and City Railway », destinata ad estendersi da Finsbury Park per circa 6 chil. fino a Lothbury, ha di recente aperto al pubblico il primo tronco fino a Moor-

(*) Ferrovie sotterranee tubolari (con diametro del tubo).

In esercizio:	
City and South London	metri 3.20
Central London . . .	» 3.50
Waterloo and City . .	» 3.60
Great Northern and City .	» 4.88
In costruzione:	
Waterloo and Baker Street	metri 3.66
Charing Cross and Hampstead	» 3.88
Great Northern and Brompton	» 3.88
Metropolitan district R. (in prog.)	» 7.50

LONDRA — TUNNELS ALLA STAZIONE DRAYTON PARK DOVE LA LINEA SOTTERRANEA VIENE ALLA SUPERFICIE.

LONDRA — TUNNEL TUBOLARE DELLA « GREAT NORTHERN AND CITY RAILWAY » (DIAM. M. 4,88).

tilatori elettrici per il richiamo dell'aria viziata a brevi intervalli: il più grande (metri 1,20 di diametro) in tre minuti sgombra il *tunnel* totalmente: si fa agire ogni notte dopo la cessazione del servizio.

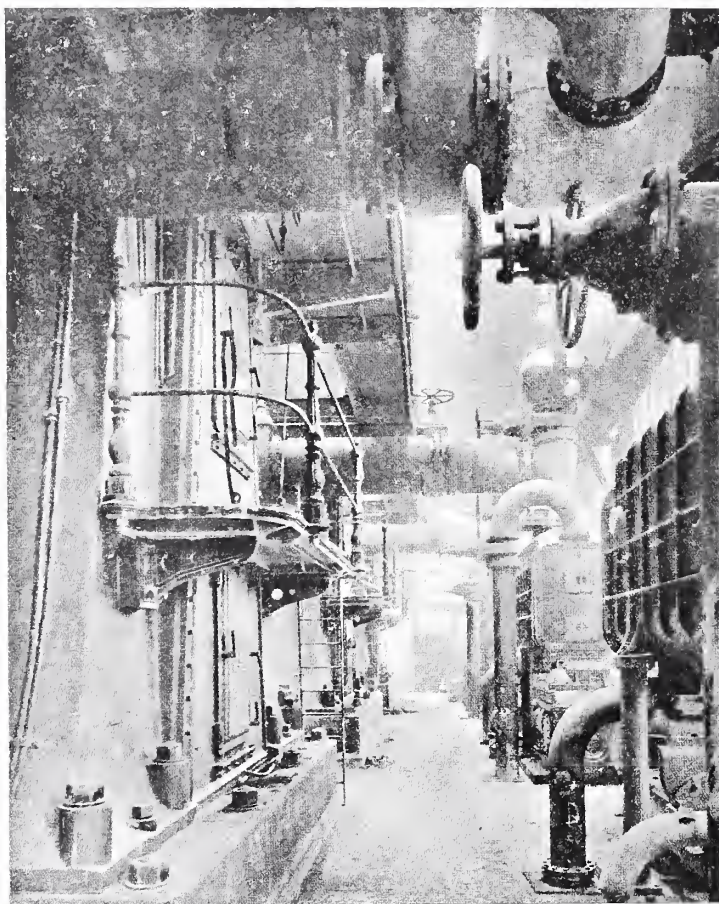
In luogo dei *tunnels* tubolari in ferro fuso, si è addottato negli impianti più recenti un tipo misto di muratura e ferro fuso che pare valga a diminuire sensibilmente il rumore e le vibrazioni; si ha una costruzione più robusta, meno elastica. A togliere maggiormente le vibrazioni che venivano trasmesse anche agli edifici fiancheggianti la via, nella maggior parte delle linee sotterranee (ad eccezione della « City and South London » che conserva le locomotive) si è addottata la trazione per mezzo di motori elettrici fissi.

La costruzione della « Great Northern and City R. » si era iniziata con segmenti di ferro dello spessore di 0,025 e della lunghezza di m. 0,50, inchiodati insieme, costituendo l'anello con otto segmenti; l'intervallo fino alle pareti dello scavo veniva riempito con calce liquida. Si erano eseguiti così 1200 m. di tubo, quando si decise ricorrere

gate Street, un *tunnel* tubolare composito di un diametro (m. 4,86) maggiore di ogni altro costrutto finora (da m. 3,20 a m. 3,60). I promotori nel 1892 intendevano che i treni dalla rete ferroviaria « Great Northern » potessero passare direttamente nel tubo sotterraneo e pertanto assegnarono a questo dimensioni sufficienti per poter ricevere quelle vetture, ma l'idea venne poi abbandonata ed il livello d'inizio del *tunnel* fu stabilito a 15 m. più in basso della linea ferroviaria. Già di per sè questo aumento di sezione costituisce un grande perfezionamento, perchè ne risulta migliorata l'aria del *tunnel,* oltre alla maggior ampiezza concessa alle vetture. Ma alla ventilazione si accorda, come è naturale, grande importanza: la « Central London R. Co. » ha impiantato due grandi ven-

LONDRA — VEDUTA INTERNA DEL TUNNEL TUBOLARE COL MARCIAPIEDE D'UNA STAZIONE.

al sistema composito (*compound*), nel quale la parte superiore è in ferro fuso, mentre l'inferiore è in muratura; una piastra speciale al luogo di contatto distribuisce la pressione sulla muratura. In corrispondenza alle stazioni il tubo assume un diametro di m. 6,40 o m. 7 per una estensione di m. 13,80 o rispettivamente 14,75.

È interessante il modo di costruzione addottato, consistente nel far avanzare per mezzo di potenti martinetti idraulici un anello (*scudo*), formato da una struttura d'acciaio a bordo tagliente: è, si può dire, l'applicazione perfezionata del principio proposto dal celebre Brunel fino dal 1818. Nella costruzione il diametro di questo scudo era di m. 5,26; nel senso della lunghezza misurava m. 2,66: l'avanzata era ottenuta con l'impiego di 16 martinetti ed il materiale di scavo veniva riportato per mezzo di vagoncini tirati da piccoli cavalli. Lo scavo veniva fatto nel sottosuolo cartaceo (*London Clay*) che si trovò a circa 9 m. sotto la superficie fino a profondità variabili da 20 a 60 m. In una settimana (giorni 5 $^1/_2$) si collocavano 35 a 40 anelli; si arrivò fino a 44.

LONDRA — SALA DELLE MACCHINE
NELLA CENTRALE DELLA « GREAT NORTHERN AND CITY RAILWAY ».

Per il materiale rotabile la « Great Northern and City R. » addottò il sistema a più unità: il treno è normalmente composto di sette vetture, tre con

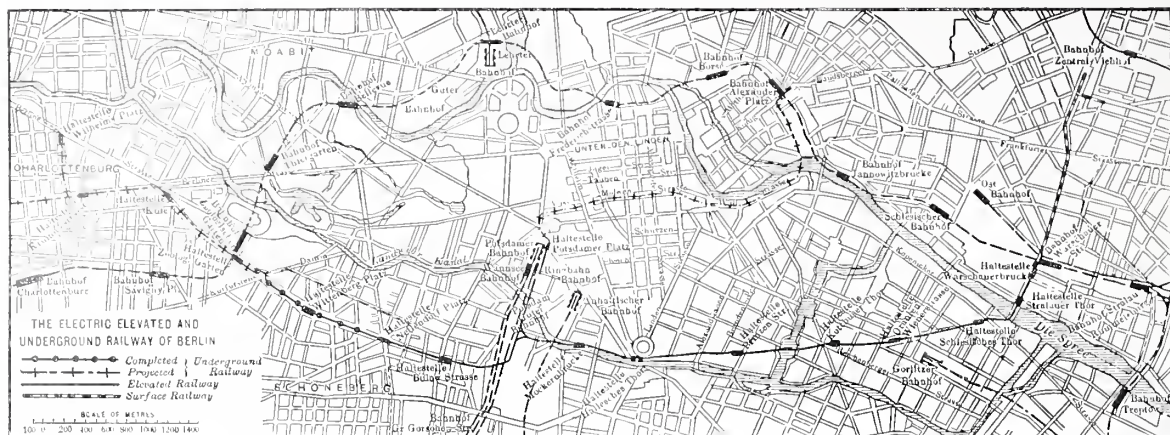
motore e quattro rimorchiate. Ogni tre minuti parte un treno, il percorso del tronco ora aperto si compie in 13 $^1/_2$ con tre fermate di 20". Un treno carico pesa circa 200 tonn., trasportando fin 500 persone. Ogni vettura motrice ha due motori elettrici di 125 cavalli e contiene 58 passaggeri, mentre 62 ne con-

LONDRA — UNO DEI GRANDI GENERATORI DELLA « GREAT NORTHERN AND CITY RAILWAY ».

tiene una vettura rimorchiata. Le dimensioni delle vetture sono m. 15 in lunghezza e m. 2,85 in larghezza. La velocità massima è di 53 chil. all'ora; le vetture sono munite di freni Westinghouse ad azione rapida: la presa di corrente avviene per mezzo di una terza rotaia (positiva) col ritorno per una quarta (negativa).

L'officina generatrice pel funzionamento della linea occupa un'area di circa 2200 mq. sulla banchina del Regent's Canal: il carbone dalle chiatte del canale per mezzo di una gru elettrica e poi di un trasporto aereo passa con alimentatori meccanici ai forni delle caldaie che danno il vapore a 4 motrici verticali Musgrave di 1250 cavalli cadauna, le quali forniscono la forza per la trazione dei treni, per l'illuminazione e per gli ascensori in servizio dei passaggeri nelle stazioni: i vagoncini di ritorno della linea aerea trasportano le ceneri depositandole su barche nel canale.

* * *

Berlino seguì presto l'esempio di Londra e da ormai ventidue anni è dotata di una ferrovia urbana; alla rapida, straordinaria espansione che si verificò nell'antica capitale del regno di Prussia, divenuta dopo il 1870 la metropoli del rinnovato

PIANO GENERALE DELLE FERROVIE URBANE DI BERLINO.
La linea continua indica la Nuova Metropolitana (per la parte sotterranea vi sono inseriti circoletti neri) in esercizio le estensioni progettate sono indicate da linea a punti e crocette: la *Stadtbahn* e le altre ferrovie da linea a tratti.

Impero germanico, non bastavano le tramvie e poichè quest'espansione avveniva specialmente da est ad ovest, seguendo il corso della Spree, si costrusse sopra archi in muratura la *Stadtbahn*, ferrovia elevata con locomotive a vapore, da Rummelsburg all'est fino a Charlottenburg all'ovest, formando una curva verso nord. I quartieri meridionali della città mancavano di rapidi mezzi di comunicazione e vi si supplì ora colla nuova Metropolitana che come l'altra unisce l'est (Warschauer Strasse) coll'ovest (Charlottenburg) con una diramazione alla Potsdamer Platz; all'estremità orientale una tramvia elettrica ordinaria conduce ai mattatoi centrali.

La casa Siemens e Halske assunse la costruzione della linea (km. 10 $^1/_2$) per una compagnia appositamente fondatasi; i lavori cominciarono nel 1896 e vennero compiti in anni 5 $^1/_2$ con una spesa di 30 milioni di marchi (milioni 37 $^1/_2$ di lire), circa tre milioni per chilometro, mentre tre milioni e mezzo al chilometro è il costo medio del « Métropolitain » di Parigi e sette milioni e mezzo quello della « Central London R. ».

La linea è a doppio binario e lo scartamento è quello delle tramvie elettriche urbane, le cui vetture vi si potrebbero rimorchiare. Nella parete orientale, dove la maggior parte delle arterie che dovevano essere percorse dalla ferrovia urbana hanno un'allea centrale ed una larghezza da 30 a 50 metri, la ferrovia elevata sopra una struttura in acciaio trovava posto senza ingombro: una sezione della medesima utilizzava una lista di 7 m. di larghezza tra la strada ed un canale. Ma dove si distacca la diramazione lo spazio era troppo ristretto e nei ricchi quartieri dell'ovest, benchè le vie sieno larghe, i proprietari delle case e la rappresentanza della Chiesa votiva di Guglielmo I si opposero all'impianto di una ferrovia elevata sopra il suolo stradale. Si dovette quindi ricorrere al sistema di una via sotterranea, accordando l'una all'altra per mezzo di piani inclinati, con una pendenza massima di 1 a 32: non si volle ricorrere a dei mezzi speciali progettati per sollevare ed abbassare i treni, non ritenendone abbastanza sicuro il funzionamento nè compatibile colla rapidità delle corse: i piani inclinati del resto non hanno dato luogo a nessun inconveniente. Di conseguenza la parte sotterranea della ferrovia si doveva tenere più che sia possibile vicina al piano stradale per diminuire la differenza di livello colla parte elevata; ciò che del rimanente era imposto anche dal fatto che il terreno per lo più è costituito da sabbia mobile e la falda acquea sotterranea si trova a poca profondità.

Tra la linea principale e la diramazione si combinò un « triangolo di binari » tenendone uno più alto in modo da evitare ogni incrocio a livello. In questo punto la linea elevata è sostenuta da un viadotto in muratura, mentre per tutto il percorso rimanente è collocata su viadotto metallico, per oltre sette chilometri. Si hanno diversi tipi di travature reticolari e relativi sostegni, essendosi fatto studiare da distinti architetti il problema di una costruzione che presenti un aspetto esteticamente soddisfa-

cente ed ingombri il meno che sia possibile la viabilità.

Mentre nella parte orientale il passaggio dei treni produce forte rumore perchè le traverse sono fissate direttamente sulle travature, l'inconveniente è tolto in gran parte nella sezione ovest, dove le traverse poggiano sulla ghiaia.

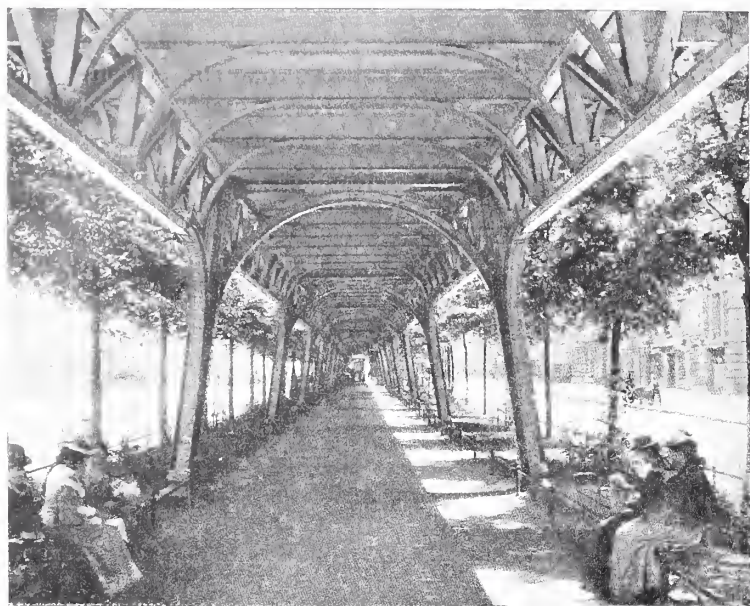
Si è addottata una sezione assai ristretta pel *tunnel*: m. 6,24 di larghezza per 3,30 d' altezza dalla sommità delle rotaie; nelle stazioni la larghezza si spinge a m. 12,64, lasciando da ogni lato un marciapiede di m. 3,50. Pavimento e pareti sono in calcestruzzo battuto: il soffitto è portato dalle pareti e da colonne metalliche poste tra i due binari ed è costituito da voltine di calcestruzzo gettate su travi a I. Tutto il corpo del *tunnel* è rivestito di cartone asfaltato per difesa contro le acque tanto sotterranee che di penetrazione, ed un piccolo scolatoio è disposto in mezzo ad ogni binario. Il cammino di ronda per la sorveglianza è praticato tra i due binari, mentre nella parte elevata della linea se ne hanno due all' esterno dei binari. La costruzione della parte sotterranea venne eseguita a cielo aperto, tenendo abbassata la falda acquea per mezzo di pompe.

Poichè coi motori elettrici e colle vetture poggianti su carrelli, i movimenti oscillatori sono quasi insensibili, alle rotaie non si è data inclinazione o soprelevazione nelle curve ed i cerchioni delle ruote sono cilindrici.

La corrente continua a 750 volts è distribuita lungo la linea da barre piatte di rame, portate da isolatori di porcellana: per fornire la corrente ai motori delle vetture si ricorre alla terza rotaia costituita da una rotaia comune sopra isolatori di vulcanite. Sulla tratta elevata queste rotaie sono collocate tra i due binari e protette da una custodia di legno: nella tratta sotterranea sono invece disposte esternamente ai binari, lungo le pareti e di solito non sono protette: questa disposizione è collegata con quella del cammino d'ispezione; appositi fili di rame servono per l'illuminazione della linea e delle stazioni.

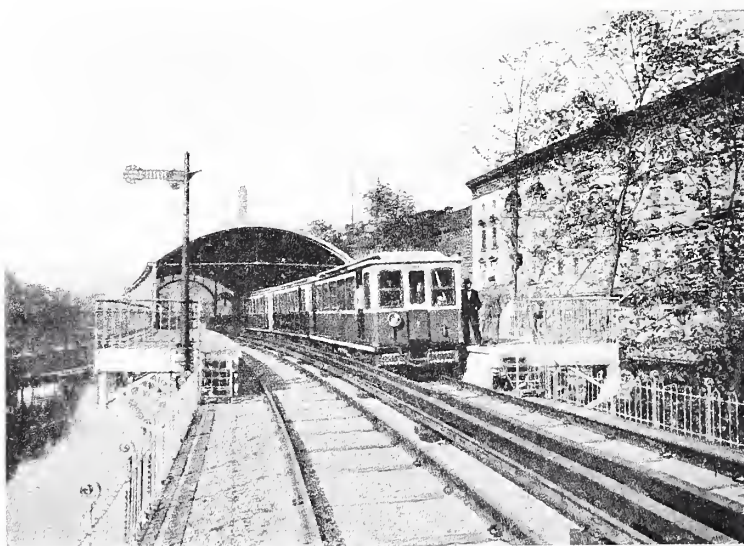
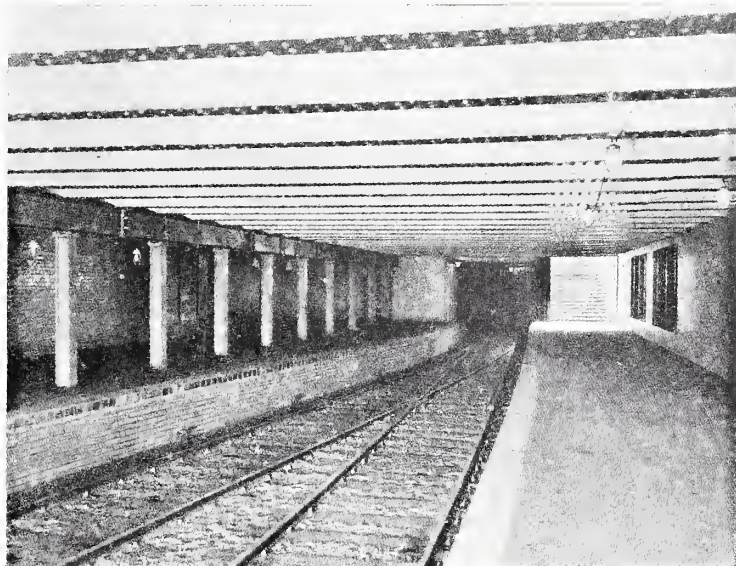
L'officina generatrice è collocata vicino al fiume Spree, accanto al triangolo d'incrocio, al centro del consumo d'energia. Il fabbricato, a diversi piani, contiene nel sotterraneo i condensatori e le pompe, al pian terreno le macchine a vapore e i generatori elettrici, al di sopra i condotti del fumo e gli scaricatori delle ceneri, al piano superiore le caldaie. Il carbone dal cortile viene sollevato fino al sottotetto e condotto davanti ai forni per una corsìa tramezzo ai due ordini di caldaie. Si sta costruendo un altro trasportatore che prende il combustibile dalle barche per condurlo al cortile traverso una galleria sotto la pubblica via.

Sonvi sei caldaie tubolari Gehre a 10 atmosfere, alle quali sono applicati superiormente dei surriscaldatori che permettono di elevare a 225° la temperatura del vapore. Le macchine sono del tipo

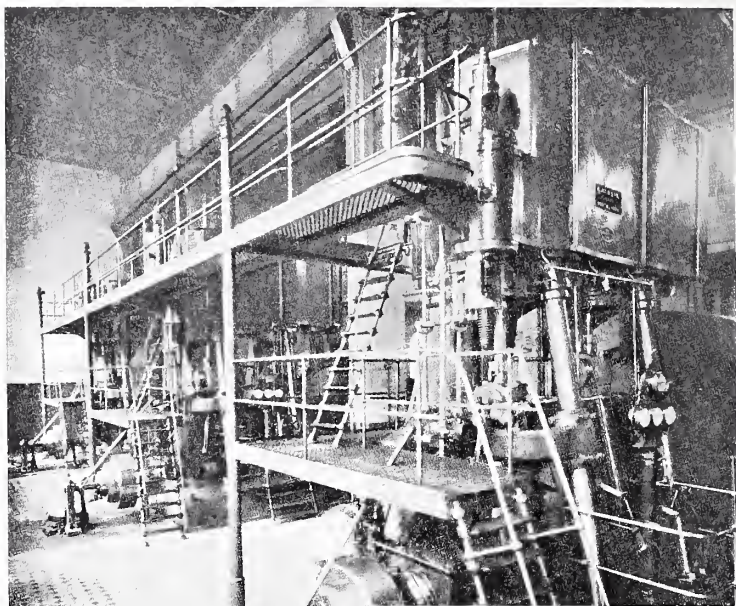
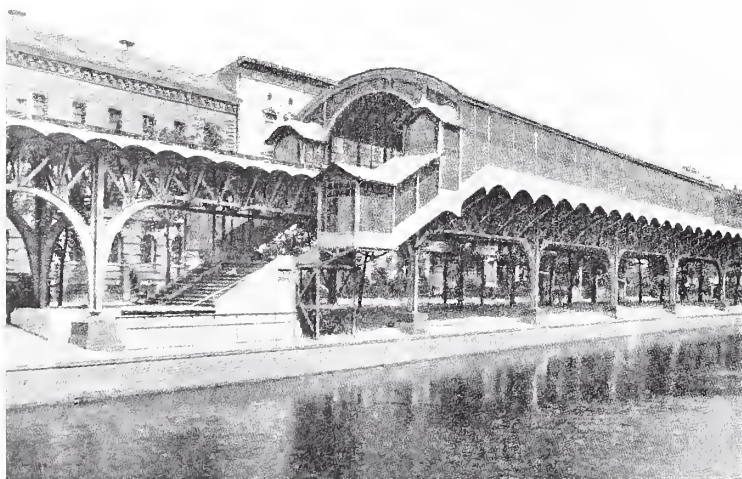
BERLINO — IL TRIANGOLO D'INTERSEZIONE DELLA LINEA METROPOLITANA.

BERLINO: SOTTO IL VIADOTTO NELLA BÜLOW-STRASSE.

Compound verticale: per ora ne sono in opera tre da 900 a 1200 cavalli e due da 1200 a 1500. Sono accoppiate direttamente a generatori elettrici Siemens e Halske a 750 volts. Una batteria d'accumulatori della capacità di 1000 ampère-ore serve ad equilibrare le subitanee variazioni della corrente.

I treni sono composti generalmente di tre vetture, anche di quattro nelle ore del maggior traffico: nell'estate percorrono talvolta la linea anche dei treni supplementari di due vetture. Il telaio della vettura ha 12 m. di lunghezza per 2,36 di larghezza ed è sopportato alle estremità da due carrelli, cadauno con due assi e capace di portare due motori elettrici per vettura, ciascuno di 60 ca-

BERLINO: TIPO DI STAZIONE NELLA PARTE ELEVATA DELLA LINEA METROPOLITANA.

BERLINO: TIPO DI STAZIONE NELLA PARTE SOTTERRANEA DELLA METROPOLITANA.

valli di forza normale, bastevoli per la presente composizione dei treni. Durante la corsa i motori sono connessi in serie, mentre alla partenza lavorano in parallelo: l'accelerazione è assai notevole, m. 0,7 al 1'', attesa la vicinanza delle fermate. Sono di regola vetture motrici la prima e l'ultima del treno e la massima velocità è di 60 chil. all'ora. Le vetture sono munite di freni ad aria compressa: pompa e serbatoio d'aria sono collocati sotto la vettura tra i due carrelli: la pompa è messa in azione da un piccolo motore elettrico posto nella cabina del manovratore; in caso di pericolo si può far agire un freno a corto circuito od un freno a mano.

BERLINO: PRESSO IL PASSAGGIO DALLA SEZIONE ELEVATA ALLA SOTTERRANEA DELLA METROPOLITANA. CAMBIAMENTO DI POSIZIONE DELLA 3ª ROTAIA.

BERLINO:
LA SALA DELLE MACCHINE
NELLA CENTRALE
DELLA METROPOLITANA.

Le vetture hanno due porte laterali verso le estremità ed i passaggeri entrando passano per un vestibolo aperto all'interno della vettura, ove sono 15 posti per parte disposti longitudinalmente, dirimpetto: altri posti sono nel vestibolo, così che 35 a 40 passaggeri possono sedere, oltre a quelli che stanno in piedi, nelle ore di maggior traffico. Le vetture sono bene illuminate con 12 lampade ad incandescenza: assai pulito ed elegante è l'addobbo. Per la ristretta sezione del *tunnel* non possono aprirsi le finestre, inconveniente molto sensibile nell'estate, perchè non bastano a dare sufficiente

BERLINO:
STAZIONE AL PONTE
DI MÖCKERN.

ventilazione le piccole aperture sotto il tetto delle vetture; queste durante l'inverno sono ben riscaldate per mezzo dell'elettricità. I treni ordinari constano di due vetture di terza classe, con sedili in legno, una delle quali per fumatori: tra le due sta una vettura di seconda classe con sedili imbottiti, divisa in due compartimenti, nell'uno dei quali è vietato fumare.

Per la sicurezza si ha un sistema di blocco del tipo Siemens e Halske e tutte le stazioni, l'officina generatrice e gli uffici sono collegati con telefono.

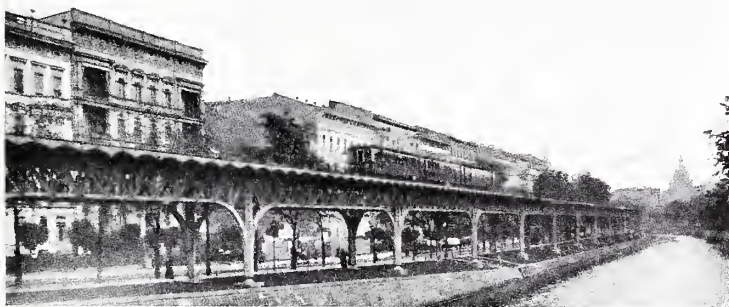
La durata del percorso è la seguente:

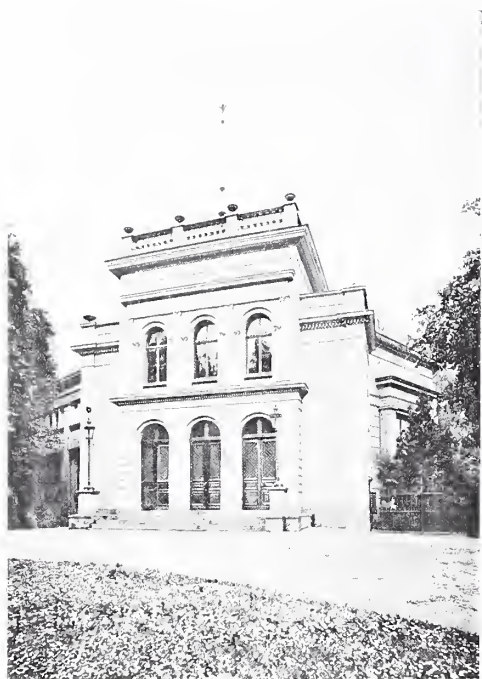
	Percorso in metri	Tempo in minuti
Ponte di Varsavia – Ponte di Mockern – Bülow Strasse – Knie (voltata)	9690	83
Idem Idem Potsdamer Platz	6330	15
Potsdamer Platz – Bülow Strasse – Knie	5250	12

I marciapiedi delle stazioni sono separati secondo la direzione del percorso e cadauno ha la propria scala: il livello di questi marciapiedi è superiore di m. 0,80 a quello delle rotaie, cosichè i passaggeri entrano nelle vetture senza scalini.

I treni si succedono sulla linea principale ad un intervallo di minuti 2 $^1/_2$ a 5. Al presente sonvi in esercizio 73 vetture di terza classe e 31 di seconda. Le tariffe dei prezzi sono miti: per un percorso fino alla quarta stazione 10 pfennig in terza classe e 15 in seconda (rispett. centesimi 12 $^1/_2$ e 19); fino alla settima stazione 15 pfennig in terza e 20 (cent. 25) in seconda classe: per un maggior percorso rispettivamente 20 e 30 (centesimi 37 $^1/_2$) pfennig.

La nuova ferrovia metropolitana in un tempo assai breve è divenuta un fattore importante della vita pubblica nella capitale germanica e non vi ha dubbio che egual successo avranno le nuove diramazioni in progetto: la più importante dovrebbe unire la Potsdamer Platz alla Alexander Platz con una linea che traverserebbe il cuore di Berlino tutti i nuovi tronchi dovranno essere sotterranei.

R. R.

BERLINO — LA FERROVIA SULLA LISTA TRA LA STRADA E IL FIUME SPREE.

LA MALKASTEN DI DÜSSELDORF: UN CIRCOLO DI ARTISTI.

MALKASTEN.

UNA palazzina dalle linee graziose, ma severe, la cui bianchezza spicca nel verde del parco che la circonda. Di fronte una cancellata semplice e due colonnine bianche, tutt' intorno al parco un muro bianco senza adornamenti e sopra ogni porta la scritta: *Geschlossene Gesellschaft* (Società chiusa).

Un chiostro? No. La costruzione non si addice ad un chiostro. Dunque una società di annoiati, di misantropi, di gente anzi tempo invecchiata?

No. Una società di artisti. E sovente la severa scritta che sta sulla porta era smentita dalla medesima che spalancata lasciava uscire l'onda di canti, di musiche e di risa e chiamava a sè una folla gioconda, rumorosa e gioviale, per la quale le ampie sale ed il grande giardino sembravano troppo piccoli.

Vecchia di anni, grande per gloria, ella ripete l'eco delle parole di Goethe, di Lessing; conserva negli album preziosi le genialità degli Achenbach, il misticismo forte del Cornelius e del Schadow e mille e mille graziose caricature rappresentanti l' infinito numero di artisti che la Malkasten vide sedere ai suoi tavoli di legno e bere nei rari ed antichi boccali il biondo vino del Reno o la bionda birra.

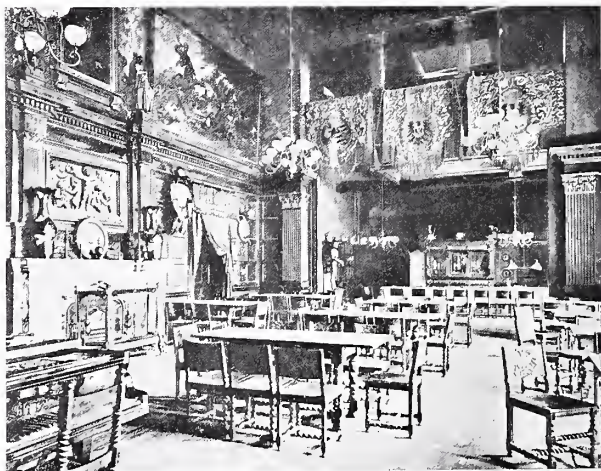
Non v'è personaggio il cui nome suoni glorioso in tutte le storie della Germania che non abbia posto la sua firma sull' album dei soci della Malkasten; non v'è poeta tedesco, a cominciar da Goethe, che non abbia levato il suo calice pieno del biondo vino del Reno declamando un saluto alla più gloriosa ed antica società di artisti della Germania, e non v'è pittore che non ne abbia adornato le sale.

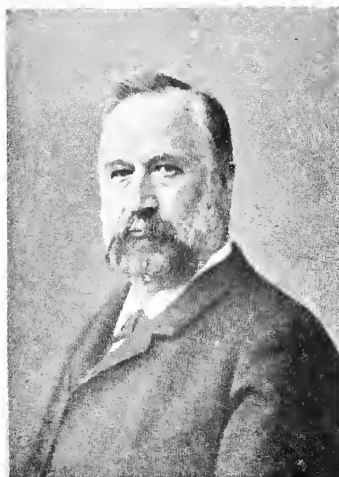
A che pro fare una lista dei soci? Sono troppi. Le grandi sale adornate da pitture su legno, di Fahrbach, del Kröner; da quadri del potente naturalista Achenbach, dei mistici Cornelius e Schadow ne dicono la gloria.

Le caricature disegnate in fretta sugli album ed i versi satirici ed allegri ne dicono la genialità e la giovialità.

Da Cornelius ad Achenbach, da Schadow al Knaus, al Böcklin; da Goethe al Lessing è tutta una serie di nomi gloriosi, la cui eco non giunge mai nuova ai cultori dell'arte e del bel pensare, rivelatori di grandi idee forti e sublimi, propugnatori di grandi ideali.

Il bel sole che sorgendo al mattino sulle cime del Grafenberg illuminando i ruderi e le fosse costrutte dalle mani degli antichi Brutteri e Teutoni e che muore a sera tuffandosi nell'iridescente Reno e nella tranquilla Düssel, conobbe già da lungo tempo un gran popolo di artisti di ogni specie e vide da secoli lontani le feste dell'arte e del bello.

Prima ancora che sorgesse la grande figura del principe elettore Giovanni Guglielmo, il villaggio della Düssel si era già adornato di capolavori del-

SALA DELLE FESTE.

OSWALD ACHENBACH.

LUDWIG KNAUS.

l'arte e si era abbellito per tal modo che già correva la fama che lo faceva una delle più belle città della Germania.

Con Giovanni Guglielmo (1690-1716) esso raggiunge l'apice della gloria sua. Alla corte del grande elettore convengono artisti di ogni parte dell' Europa: Grupello, Pellegrini ed il Milanese dall'Italia; van Douven, Schoonjans, van der Meer, van Eyck, van der Werff dall'Olanda.

Nel 1805 molti capolavori chiusi nelle sue Gallerie di arte furono portati a Monaco, tra cui, ad esempio, una *Assunzione di Maria* del Rubens e due Madonne di Cima da Conegliano e di Giovanni Bellini.

Fortunatamente molti di questi quadri, tra cui anche questa *Assunzione di Maria* del Rubens, trovarono la via del ritorno. Non tutti però, chè ancora oggi si dice al cultore dell'arte: — Per vedere Düsseldorf artistica bisogna andare a visitare le Gallerie di Monaco!

Giovanni Guglielmo era salito al trono 50 anni dopo la morte di Rubens (vissuto tra il 1577 e il 1640) e potè avere circa quaranta dei suoi quadri ancora oggi gelosamente conservati, innanzi cui l'animo si piega a commozione intensa quasi un'eco dei versi di Baudelaire lo aggentilisse:

> Rubens, fleuve d'oubli, jardin de la paresse,
> oreiller de chair fraiche où l'on ne peut aimer
> mais où la vie afflue et s'agite sans cesse
> comme l'air dans le ciel et la mer dans la mer.

EMANUEL LENTZ.

CARL FRIEDRICH LESSING.

ANDREAS ACHENBACH.

PETER VON CORNELIUS.

Il principe elettore moriva nel 1716 dopo aver dato un incremento alle arti e fatto di Düsseldorf una delle più belle città tedesche. Il popolo lo volle ricordare in una figura di bronzo, imponente, chiara ed espressiva nelle linee che torna ad onore e vanto dell' Italia, intendo parlare della statua equestre modellata dal cavaliere Gabriele Grupello — Statuario del Gabinetto del principe.

La notte dal 5 al 6 ottobre 1794 segna una triste data nella storia di Düsseldorf ed anche nella storia dell'arte: un' intera galleria di quadri, contenenti altri preziosi capolavori di Rubens, di Van Dyck, veniva distrutta dalle fiamme e dalle bombarde francesi. Il resto fu tolto dalla cupidigia di Napoleone.

Con tali precedenti gloriosi nel campo dell'arte si doveva ben presto manifestare nel mondo artistico un senso di ammirazione verso la città di Heine ed i suoi tranquilli e geniali abitanti.

Pietro von Cornelius e Guglielmo von Schadow, due tra i più forti pittori del secolo scorso, gettarono le prime basi di una società che legasse tra loro gli amici dell'arte del Reno e della Westfalia. Dal 1829 al 1848 la società assunse diversi nomi e modificò sovente i suoi regolamenti. Finalmente nel 1848 addì 11 agosto la Malkasten cessava di

VEDUTA DALLA TERRAZZA.

essere una parola e nel 1860 la palazzina del Giardino Iacobi apriva la prima volta agli artisti tedeschi i suoi battenti, mentre Sua Maestà il Re di Prussia concedeva personalmente alla Malkasten tutti i diritti di Corporazione.

Dall'alto di una parete della gran sala delle feste tutta coperta di arazzi un' aquila nera a due teste, dipinta su fondo d'oro, porta sul petto lo scudo delle antiche corporazioni artistiche della Germania (tre piccoli scudi d'argento su fondo rosso) che Carlo V donava ad Albrecht Dürer. Tra le granfie l' aquila tiene un boccale di birra ed una chiave di casa, come a significare che del miglior godimento sia tale la fine ed il fine che non ne abbia a soffrire la pace della famiglia. Sopra l'aquila, un nastro porta scritta la divisa della società:

Durch komm' ich doch, komm' ich durch!

(Alfine io pervengo al fine).

D' incontro un altro distico ricorda che non v'è gioia che non sia preceduta dal lavoro onesto ed alacre, con le parole:

Erst mach dein Sach — Dann trink und lach.

cioè:

Prima fa il tuo dovere — Poi bevi e ridi.

Armin Albrecht.

NECROLOGIO.

Enrico Panzacchi. — Con Enrico Panzacchi, che era nato il 16 dicembre 1840 ad Ozzano da una famiglia di agiati agricoltori e che è morto a Bologna il 5 dello scorso ottobre, in mezzo al compianto profondo e sincero de' suoi concittadini, degli amici che numerosissimi aveva in ogni parte d'Italia e di chiunque ne avesse anche una sola volta udita la parola alata ed esaltante d'impareggiabile conferenziere, è scomparsa una delle figure più interessanti, più bonarie e più simpatiche dell'odierno mondo letterario italiano.

La sua abbondante produzione di poeta, di novellatore e di critico, diffusa prima in innumerevoli giornali e raccolte poi, ma non completamente, in parecchi volumi, pubblicati da diversi editori, non possiede forse quei caratteri di possanza inventiva e di spiccata originalità, che sono i soli che possono evitare la rapida opera corroditrice del tempo. Se i suoi versi non hanno i voli, gli scatti ed i palpiti della grande poesia, posseggono però, nella loro sentimentalità fantasiosa, eleganze d'imagini, delicatezze di sentimenti e sopra tutto soavità musicali, che ne rendono oltremodo gradita l'audizione. Se le sue novelle non hanno grande efficacia evocativa della realtà e non valgono per molto acume psicologico, sono però piane, garbate ed agili nella piacevolezza della forma narrativa. Se i suoi studi di critica letteraria, artistica e musicale non ci appaiono molto profondi e non presentano magistrale ampiezza di visione sintetica, sottile penetrazione di analisi scrutatrice od ardimentosa combattività di rivelatore estetico, sono però abbastanza spassionati, sono ricchi di buon senso e sono animati per solito da una non comune comprensiva benevolenza.

In quanto all'oratore, che riuscì in ogni occasione eccellente e fu più d' una volta sommo, il suo fascino eccezionale è scomparso per sempre, ahimè! insieme con l'uomo nobile e dolce, di cui tutti noi che l'ammirammo e l'amammo, serberemo un incancellabile ricordo.

ENRICO PANZACCHI.

Pietro Senno. — Il pittore toscano che è morto lo scorso settembre, più che sessantenne, a Livorno erasi fatto un buon nome sopra tutto come paesista, ma anche nel dipingere le bestie, specialmente buoi e vacche, aveva dimostrato perizia non comune ed aveva una volta tentato il quadro storico, con una tela intitolata *Waterloo (18 giugno 1815, ad ore 8 di sera)*.

L'opera sua più acclamata fu *Aequa morta*, esposta alla mostra nazionale di Venezia del 1887, ma nella produzione sua assai facile ed abbondante, varie altre tele meritano di essere rammentate con lode, come ad esempio *Tramonto del sole* ed *Un temporale di autunno,* che si trovano oggidì nella Galleria di belle arti di Firenze, e poi ancora *Mattinata tranquilla*, *La valle della Tresa*, *Il levar del sole sulle alpi apuane*, *Golfo di Pracelio*, *Temporale d'autunno*, *Animali dell'isola d'Elba*, *Monti pisani*, *Dopo la prima neve*, *Le prime foglie* e *La quiete della sera*.

PIETRO SENNO.

Il Senno era professore dell'Accademia di belle arti di Firenze.

Émile Gallé. — Lo scorso mese, in quella Nancy, nella quale era nato il 4 maggio 1846 e che mercè sua e di qualche amico e di molti discepoli entusiastici, è divenuta un centro importantissimo di arte industriale, soccombeva ad un insidioso malore, che lentamente l'aveva minato, Emile Gallé, il cui nome è caro oltremodo a chiunque s'interessi all'odierno risveglio delle arti decorative. Di tale risveglio, difatti, il merito principale in Francia va dato ad un piccolo ma eletto gruppo di artisti, che, curando l'indifferenza o la sorda ostilità del pubblico, della stampa e dei maggiorenti del mondo accademico, tentarono il nuovo, sia per soddisfare un intimo bisogno del loro nobile spirito, sia perchè persuasi della profonda verità del precetto che Michelet, già tanti anni fa, aveva dato all'arte del proprio paese: *Inventer ou périr.*

Di questo manipolo di coraggiosi artisti d'avanguardia e di geniali iniziatori il Gallé è stato, insieme con Chéret, Carriés, Grasset, Cros, Lalique, Brateau, Charpentier, Feuillâtre, Delaherche, Dammouse e qualche altro, uno dei componenti più originali e più ardimentosi, instancabile nelle ricerche tecniche, fervidissimo nell'invenzione e rinnovantesi di continuo, nell'incontentabilità perenne dell'opera propria. Affatto indipendente da ogni influenza straniera, Émile Gallé, durante trenta e più anni, nelle sue bizzarre e pur magistrali ceramiche brillantemente policrome, nei suoi mobili dalla così nuova e ben compresa decorazione naturalistica e sopra tutto in quelle squisite meraviglie che sono i suoi vetri incisi o tagliati a cammeo di così ammaliante vaghezza di forme e di colori, aveva fatto sfoggio, guidato da uno spirito di aristocratica delicatezza e da una mente satura di letteratura moderna, di una fantasia esuberante ed amabile di poeta innamorato delle grazie e delle pompe vegetali della diva natura e che in essa compiacevasi di scovrire una misteriosa e suggestiva vita simbolica. Non aveva forse detto egli medesimo in un discorso molto significativo sulla decorazione simbolica che « l'expression morale des végétaux est purement symbolique » e che « nuances, galbes, parfums sont les vocables de ce que Baudelaire appellait *le langage des fleurs et des choses muettes* »?

V. P.

ÉMILE GALLÉ.

JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA:

VECCHIO CASTIGLIANO.

EMPORIUM

VOL. XX. DICEMBRE 1904 N. 120.

ARTISTI CONTEMPORANEI: JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA.

FU nell'estate del 1895, alla prima delle fortunate mostre internazionali di Venezia, che io appresi a conoscere e ad apprezzare l'arte schietta e vigorosa di Joaquin Sorolla y Bastida, il quale in quell'epoca, non avendo esposto che soltanto a Madrid ed a Valenza, era affatto ignoto fuori della sua patria.

Della vasta sala assegnata ai pittori spagnuoli in quell'anno, una parete era completamente occupata da un'enorme tela di argomento storico e di effetto vacuamente scenografico, *L' incoronazione della Dogaressa Foscari* del Villegas, e sulle altre tre pareti si ammassavano quadri grandi e piccoli dei Tusquets, dei Benlliure, dei Garnelo, dei Sanchez-Barbudo e di parecchi altri degli artificiosi, futili e leziosi seguaci di Mariano Fortuny, dei quali l' abusata e altravolta troppo in Italia glorificata disinvolta bravura di pennello, discostantesi sempre più dall'osservazione immediata e coscienziosa del vero e rinunciante ad ogni personale ricerca di originalità per non occuparsi d' altro che d' una mercantile piacevolezza di soggetti e di una manierata sfarfalleggiante vivacità di tavolozza, suscitava un senso di repulsione e di protesta in ogni intelligente amatore d'arte. Mentre il mio sguardo allontanavasi fastidito da tutta quella pittura così profondamente falsa e traviata, esso, d'un tratto, fu richiamato da una piccola tela, che, situata troppo in alto, sfuggiva all' attenzione della maggior parte dei visitatori. Per titolo portava *Costruttori di battelli* e il soggetto ne era molto semplice e quasi volgare, dappoichè altro essa non rappresentava che alcuni marinai che rattoppavano una barca sdruscita ; il raggio, però, che, insinuandosi sotto la grossa tenda incerata, fasciava d' oro parte della barca e crivellava di macchiette luminose le facce e gli abiti dei marinai, era un vero raggio di sole.

JOAQUIN SOROLLA Y BASTIDA.

Fu per me una sorpresa oltremodo gradita e confortante, perchè mi rivelò che in Ispagna incominciava alfine a farsi strada un giovanile coraggioso movimento di ribellione contro i vieti convenzionalismi ed i destri giuochi di virtuosità cromatica, che avevano ridotto a così mal partito la pittura iberica.

Non mancai di additare subito ai buongustai, con la più viva simpatia, l' opera modesta ma di non comune evidenza rappresentativa del giovane ed a me sconosciuto pittore di Valenza, non nascondendo che io stimavo di gran lunga superiore a tutte le composizioni, quali di fasto teatrale quali di leziosa minutaglia, esposte a Venezia dai suoi compatriotti, sorrisi dal successo e coronati dalla fama, la semplice e piccola scena di spiaggia al sole ritratta dal suo pennello, che stava là a dimostrare quanto più di ogni ingegnosa formola accademica, d'ogni erudita applicazione della tecnica dei vecchi maestri e d' ogni sapiente ricetta di tavolozza valga lo studio ingenuo ed appassionato della realtà.

Molte altre tele ho visto, in Italia ed all' estero, del Sorolla negli anni seguenti e la mia stima e la mia ammirazione per l'arte sua si sono sempre rafforzate, giacchè in ognuna di esse ho ritrovato, spesso con maggior vigoria di fattura e maggiore larghezza ed interesse di visione e talvolta unite ad un sentimento patetico di efficace sobrietà, la freschezza d' impressione e l' ingegnosa notazione della folgorante luce solare, che mi avevano subito colpito nel primo suo quadretto, capitatomi, circa nove anni fa, sotto gli occhi.

JOAQUIN SOROLLA — CONTADINI DI SEGOVIA.

* * *

Fu a Valenza, la bella città del mezzodì della Spagna, la quale sorge, ridente e pittoresca, sulla foce

del Guadalquivir, che nel 1862 nacque da poveri genitori Joaquin Sorolla y Bastida. Rimasto, mentre era ancora bambino, orfano di padre e di madre, egli fu raccolto e adottato da uno zio, che costruiva ogni sorta di complicate serrature con abilità ingegnosa. Proposito di costui era da principio di insegnargli il mestiere che a lui aveva procurata una raffermate in modo sempre più spiccato le disposizioni per l'arte del vivace giovanetto, quelli dell'Accademia di belle arti di Valenza.

A ventun anni il Sorolla si presentò per la prima volta al pubblico in una mostra locale ed i suoi studi di nudo, trattati con robusta franchezza, non passarono inosservati. L'anno susseguente, egli espo-

JOAQUIN SOROLLA — CUCENDO LA VELA.

certa agiatezza, ma colpito dal vedere il nipotino, per cui aveva una grande tenerezza, coprire di continuo le covertine dei libri e dei quaderni di scuola, di profili e macchiette, che, malgrado la scarabocchiante fretta e l'ignoranza di qualsiasi nozione pittorica, possedevano una certa efficacia rappresentativa ed un non comune senso della rassomiglianza fisica, si decise, dopo essersi consultato con qualche amico, a fargli seguire i corsi di disegno di una scuola per operai ed in seguito, essendosi

neva a Madrid il suo primo quadro, *Il 2 maggio del 1808*, suggerito da un episodio sanguinoso della fiera resistenza, che, al principio del secolo scorso, gli spagnuoli fecero all'esercito invasore di Napoleone. La tela, vivace di colore, alquanto scorretta di disegno e piuttosto teatralmente convenzionale nella composizione, risentivasi dell'influenza della pittura violenta e spettacolosa, che, interpretando più o meno arbitrariamente gli eventi drammatici della storia, trionfava in quei tempi in Ispagna.

Per quanto severi, però, si volesse essere nel giudicare questa prima opera del Sorolla, essa rivelava in modo evidente un non comune talento pittorico e, poichè egli allora non mostrava di volersi discostare dalle tendenze signoreggianti nelle iberiche scuole d'arte, i rappresentanti della sua città natale credettero opportuno mandarlo a Roma in qualità di pensionato. Per fortuna, egli non resistette a lungo nell'Accademia di Spagna e, abbandonato l'ambiente di deleteria superficiale virtuosità di pennello della romana colonia di pittori spagnuoli, si recò a Parigi, dove i suoi occhi contemplarono, dapprima meravigliati e poi compiaciuti, le opere ardimentose dei realistici e luministici rivoluzionari della tavolozza e la sua mente incominciò ad intuire gl' ideali d'arte, che dovevano in prosieguo di tempo formare il sostrato della sua pittura schietta e gustosa, ispirata direttamente dal vero ed aspirante sopra tutto a fissare sulla tela gli abbacinanti bagliori del sole. Dalla Francia venne di nuovo in Italia e si fissò per qualche tempo ad Assisi, donde mandò in patria vari quadri, i quali, se per composizione e per tecnica apparivano alquanto timidi ed incerti, appalesavano già, d'altra parte, la nuova orientazione estetica del suo ingegno. Fu soltanto dopo il definitivo ritorno in Ispagna, avvenuto nel 1892, che la sua personalità d'artista riuscì alfine ad affermarsi in tutta la sua originale robustezza sulla via di un realismo convinto, coscienzioso, ma esente da intemperanze, nella quale doveva raccogliere meritamente una larga messe d'allori.

JOAQUIN SOROLLA — LIDO DI VALENZA.

La prima opera di questa nuova, sicura e definitiva sua maniera fu un quadro di genere, che porta per titolo *Un' altra Margherita* e che egli mandò all' esposizione mondiale di Chicago, dove ottenne un vivo successo.

È da notarsi che esso fu dipinto nel vagone di terza classe, in cui s' immagina che la scena se ne svolga, all'immediato cospetto del vero, così come la maggior parte delle tele che da quel giorno in poi Joaquin Sorolla doveva dipingere, giacchè il pittore di Valenza detesta di lavorare fra le quattro

pareti di uno studio, persuaso, come egli è, che esso, salvo per alcuni ritratti, rappresenti un artificio, costituisca un inganno.

* * *

È l' esistenza umile e laboriosa, fra sole e mare, dei pescatori, che per tanti anni egli ha avuto di continuo sotto agli occhi al *Grao*, il colossale porto di Valenza, e che quindi conosce in ogni particolare e sotto tutti gli aspetti, che il Sorolla predilige e che ha ritratto nel maggior numero delle opere esposte a Madrid, a Barcellona, a Vienna, a Monaco, a Parigi ed a Venezia, senza mai stancarsi, ma pur senza mai ripetersi, perchè, sdegnando di lavorare di maniera, attinge la varietà direttamente dallo spettacolo sempre nuovo e sempre vario della natura, osservata con chiaroveggente pertinacia.

JOAQUIN SOROLLA — SUL MARE.

Dai *Costruttori di battelli* alle *Rappezzatrici di reti*, dal *Lido di Valenza* a *Sul mare*, dal *Cucendo la vela,* bellissimo fra tutti, al *Raccogliendo le vele* ed al *Bagno*, quante scene, piene di vita movimentata e caratteristica e rallegrate dallo scintillìo aureo del sole e dall' umidore spumoso dell'acqua sulla sabbia della spiaggia, mercè le quali egli ha saputo interessare la nostra mente ed i nostri occhi a quei semplici ed umili pescatori, padroni e ad un tempo schiavi del mare!

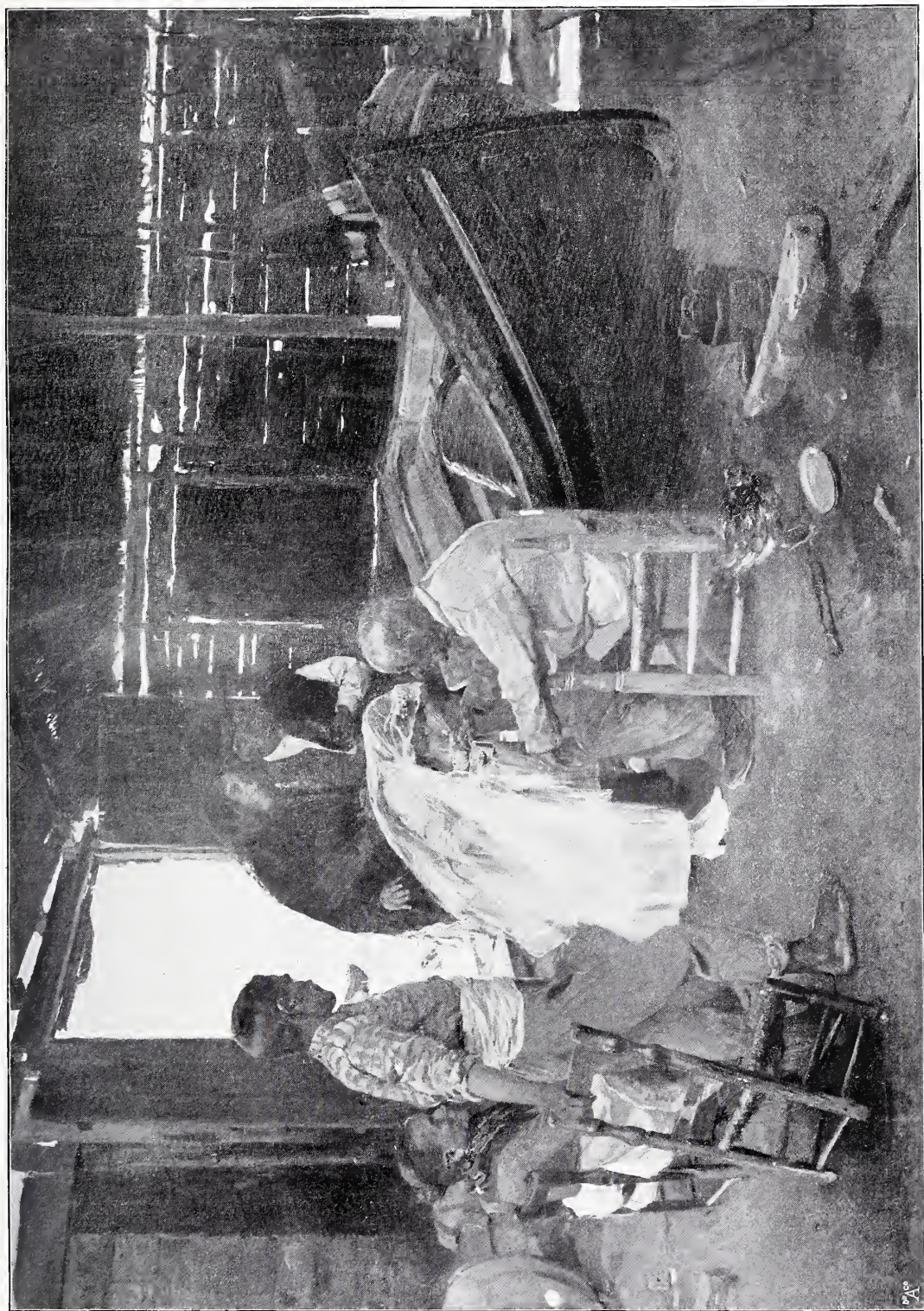
E sotto il suo pennello, non soltanto gli uomini, le donne ed i fanciulli, colti con tanta bravura evocativa, nell' istantaneità degli aggruppamenti e delle più diverse attitudini, nonchè nell' espressione dei volti, ora intenti al lavoro di cucitura o di rattoppo, ora corrugati dall' ansia dell' attesa, ora ridenti della gioia per la pesca sovrabbondante, ci rivelano le sensazioni ed i sentimenti dei loro spiriti poco complicati, non soltanto il sole ci dà quasi l' illusione della luce abbagliante ed il mare della specchiante sua mobilità irrequieta, ma anche le cose

JOAQUIN SOROLLA:

LA MIA FIGLIOLETTA.

JOAQUIN SOROLLA:

LA FIGLIA DI UN

PESCATORE DI VALENZA.

JOAQUIN SOROLLA — GIORNO FELICE.

inanimate, sabbia, scogli, barche, vele, remi, reti, acquistano un linguaggio e ci confidano a bassa voce la loro misteriosa vita latente.

Talvolta, invece dei suoi preferiti marinai, il Sorolla, come è il caso in *Bollendo i grappoli* ed in *Contadini di Segovia*, ci presenta, sempre con la medesima perizia raffigurativa, i rudi figli della gleba od anche, come in *Un esperimento*, che esprime con tanta evidenza la trepidazione intellettuale di un gruppo di uomini nella penombra serotina di un laboratorio chimico, i nobili lavoratori della scienza; tal' altra fissa sulla tela qualche fresco volto di bambino o di ragazza del popolo, come nella *Mia figlioletta* o nella *Figlia di un pescatore di Valenza*, o qualche tipo di vagabondo, come in quella mezza-figura di *Vecchio Castigliano*, esposta a Venezia nel 1901, la cui sapiente e calda vivacità di colore sembrava fatta proprio per la gioia degli occhi.

L'arte del Sorolla, così mirabile sempre per la sincera semplicità dell' ispirazione e pel sicuro magistero della fattura, sa anche, quando egli lo creda opportuno e senza pur mai dipartirsi da quell'oggettiva fedeltà al vero che ne è il canone fondamentale, ottenere una patetica intensità di sentimento. Ad attestare quanto io affermo valgano, accanto ad altri quadri minori, *Madre*, così poetico nel sopore delle due teste rosee, quella della puerpera e quella del neonato, che spiccano sul completo candore dell' ampio letto; *Benedizione della*

JOAQUIN SOROLLA — UN ESPERIMENTO.

JOAQUIN SOROLLA — RACCOGLIENDO LE RETI.

JOAQUIN SOROLLA — AL BAGNO.

barca, in cui è così bene espressa, sui volti abbronzati dei marinai, la profonda e dolce commozione che produce sulle loro anime ingenue e primitive la mistica funzione, a cui assistono compunti; *Giorno felice*, in cui la fanciullina, che, avvolta nei bianchi veli della prima comunione, bacia rispettosamente la mano del vecchio nonno, ci presenta una nota così delicata di sentimento familiare; ed infine *Triste eredità*, col doloroso gruppo di bimbi rachitici, guidati da un prete sulla spiaggia marina, che può a buon diritto considerarsi come il capolavoro del pittore di Valenza e di cui mi spiace di non potere presentare, per mancanza di una buona fotografia, la riproduzione zincografica ai cortesi lettori dell' *Emporium*.

JOAQUIN SOROLLA — BOLLENDO I GRAPPOLI.

La realtà è, però, sempre l'unica e vera ispiratrice del Sorolla e difatti è stata essa che, come di tutte le altre sue, gli ha suggerito la prima idea e poi gli ha dato la scena e le figure di questa stupenda tela, che suscitò, nella mostra mondiale di Parigi del 1900, un così vivo entusiasmo, assicurando al suo autore l'alto onore del *grand-prix*. Ecco come egli ne racconta la genesi in una lettera ad un amico: « Un giorno ero occupato intorno ad uno dei miei soliti studi di pescatori di Valenza, quando scorsi in lontananza un gruppo di fanciulli nudi e, accanto al mare ed incedente verso di essi, la figura di un prete solingo: erano i bambini dell'Ospizio di San-Juan-de-Dios, i rifiuti più miserevoli della società, ciechi, pazzi, storpi, lebbrosi. Non saprei dirvi quanto tale spettacolo m' impressionò, ed io non perdetti un istante per ottenere dal direttore dell'ospizio l'autorizzazione di lavorare sulla spiaggia stessa dove quei miserelli andavano a bagnarsi ed è così che io feci il mio quadro ».

Anche Ignacio Zuloaga, che insieme con lui e con qualche altro giovane ed ardito pittore che mi riservo di fare in seguito conoscere ai miei lettori, è riuscito, in questi ultimi anni, a riabilitare l'arte del suo paese, caduta così in basso, è un realista,

ma egli non si compiace che a ritrarre sulla tela, con colorazioni cupe e violente, che sono del resto fedeli alla tradizione gloriosa degli antichi maestri iberici, la Spagna, oltremodo caratteristica e che va poco per volta scomparendo, delle sigaraie e dei toreri, delle voluttuose gitane e dei notturni strimpellatori di chitarra. Invece Joaquin Sorolla y Bastida, di sentimento più spiccatamente modernista, rifugge da questa ricerca di un tipo alquanto teatrale di nazionalità pittoresca e presceglie scene e personaggi più normali, più comuni, meno apparentemente differenti dai popolani di altre nazioni, in modo che la sua opera, già copiosa e così serenamente sana di acuto osservatore del vero e di entusiastico innamorato del sole, potrebbe fregiarsi del motto che Guy de Maupassant mise per epigrafe rivelatrice e significativa sulla covertina del suo primo romanzo *L'humble vérité*, tre semplici parole che sono tutto un programma, tutta una professione di fede.

VITTORIO PICA.

JOAQUIN SOROLLA — IL BAGNO.

LETTERATI CONTEMPORANEI: MISS MARIE CORELLI.

They only live who dare! Il trionfo nella vita è riservato solo a coloro che lottano: dice un poeta inglese. Io non so se Miss Marie Corelli ha fatto scolpire sulla porta della sua pittoresca Mason-Croft a Stratford-on-Avon questo nobile e terribile motto insieme; ma, dopo aver letto tutte le vicende dolorose della sua carriera, la storia della sua delicata vita, mi vien la voglia di suggerirglielo rispettosamente. Essa è l'esempio vivente di ciò che può la volontà di un'anima che porta in sè chiuso dalla nascita un messaggio pel mondo, un messaggio che una forza prepotente e misteriosa spinge a rivelare agli uomini, pei quali nulla è soverchio, nulla è di troppo, quando ciò che loro si porta è tratto dal sacrario del cuore e tende ad accrescere la quantità dei conforti umani, chiamando la vita a nobiltà, a meditazioni superiori, a raccoglimenti ineffabili. Essa ha fatto della sua povera vita un apostolato, una missione, che debbono essere rispettati anche da chi non divide le opinioni e le speranze di lei circa i più profondi e difficili problemi che tormentano l'intelletto degli uomini.

Per lei non c'è stato riguardo, non c'è stata discrezione, non si è usata cortesia. Ogni regola di convenienza sociale verso di lei è stata violata, con una franchezza ed una facilità che sorprendono nel popolo inglese. In questo paese della nebbia e del freddo meraviglia l'accanimento col quale si è combattuto contro Miss Marie Corelli. La critica, in generale, calma, rispettosa, obbiettiva, perdette innanzi all'opera candida, oserei dire anche innocente di lei, le staffe; si avventò contro la giovane scrittrice come una bestia, incurante del dolore che avrebbe cagionato al cuore di un essere sensibilissimo e delle lacrime che avrebbe fatto scorrere sulle sue gote di cera. Appunto perciò la nostra simpatia cresce per lei, leggendo la storia della sua esistenza e c'è un momento in cui dobbiamo arrestarci colpiti da ammirazione e commozione nuove. E questo momento è quando Miss Corelli, dopo la pubblicazione del suo primo romanzo *A Romance of two Worlds* e dopo le aspre ed ingiuste critiche dei giornali, con una rassegnazione, ch'è ricca di fede e di calma spirituale non comune, scrive al suo amato editore Bentley, suo consigliere e confortatore: « Se i più chiari uomini della stampa fossero cortesi verso di me che do alla luce il mio primo lavoro, io sento che in avvenire avrei la forza di far meglio ». Ma i chiari uomini tacquero e lasciarono Miss Corelli in balìa d'una stampa astiosa e non serena. Soffrì molto e quella parola di incoraggiamento che le era mancata, essa la domandò al suo spirito e l'ebbe.

Trovò nuovi elementi di forza e di speranza in se stessa e proseguì. Non bisogna anche dimenticare che aveva a fianco il suo indimenticabile benefattore George Bentley, che la confortava ed incoraggiava con paterno affetto. Il 15 novembre 1888 Bentley le scriveva: « Fatevi animo. Il vostro nome si fa strada ogni giorno. Il popolo riconosce che voi siete una artista che lavora con amore e non una macchina che produce romanzi per far biglietti di banca e con niuno interesse alle sue opere. Fatevi cuore, piccola signorina. La gente di immaginazione e di delicata sensibilità ha i suoi momenti di depressione. Io credo però che voi presto emergerete, vincendo tutti gli ostacoli col vostro forte piccolo spirito e io sarò rallegrato dal successo delle vostre opere ».

E Bentley, che era un uomo di gran cuore e di mente eletta, fu un profeta. Già prima che morisse, la sua piccola Miss Corelli era universalmente celebre. La sua predizione s'era avverata. La sua piccola scrittrice era stata visitata financo dall'eminente uomo di stato inglese Lord William Gladstone. Questo evento, veramente eccezionale, della vita di Miss Corelli ebbe luogo nel giugno del 1890. In quella occasione, separandosi da lei, dopo la

visita, il venerabile statista la benedisse, rivolgendole queste parole: « Voi avete avuto un dono meraviglioso. Non ne abusate. La vostra penna ha un magnetismo che attrae molti. Abbiate cura di fare sempre meglio. Come donna, voi siete bella e

conoscere la personalità di una giovane che sapeva scrivere così bene e così coraggiosamente e nelle opere della quale egli trovava un immenso potere per far del bene e per guidare i pensieri del popolo.

MISS MARIE CORELLI.

buona: come scrittrice, siete valente e sincera. Dio vi benedica, mia cara fanciulla, siate coraggiosa! Voi avete un grande avvenire innanzi a voi. Non vi perdete di animo ».

È un momento di vera commozione! Gladstone invocante sul capo della tenera fanciulla la benedizione di Dio!

Gladstone era arrivato un dopo pranzo presso la Corelli, non aspettato e non annunziato, curioso di

Warren Bell e Coates, i due biografi di Miss Corelli ed illustratori delle sue opere, in confronto di tanti celebri scrittori inglesi i quali non hanno altro plauso fuori di quello del pubblico anglo-sassone, notano che la fama della Corelli è universale. Se ne domandano il perchè e credono, e forse a ragione, di trovarlo nel fatto che tutta l'opera della scrittrice inglese involve, con conoscenza di causa, convinzione e zelo senza limiti, la più vi-

tale quistione di questa e d'ogni altra età, cioè il problema della religione dell'uomo. La fede in Dio compenetra ogni cosa che ha scritto Marie Corelli e da questo punto di vista di devozione essa esamina tutte le altre cose che costituiscono questa mondana esistenza: amore, scienza, arte ed educazione. In tutti i suoi libri la Corelli fa uno strenuo sforzo per trarre dal torpore la Cristianità, che soccombe, secondo le sue vedute, per inerzia ed abbandono di se stessa. Il *Cristiano* di Hall Caine è diretto allo stesso scopo. Dora Melegari nelle sue *Ames dormantes* combatte per la stessa causa. E senza tema di errare si può dire che si va bandendo una piccola crociata moderna in favore della Santa Croce. La Corelli, la Melegari, Hall Caine sono di parere che il vero Cristianesimo non è mai venuto nel mondo: che dovrà quindi arrivare e che, non ostante i suoi duemila anni di travagliata esistenza, esso abbia in sè, questa religione orientale trapiantata ed innestata alla decadenza pagana, tutta la virtù di rigenerare il mondo, di rinvigorire l'umanità, di rifondere speranze, ardori, e mistero nel cuore dell'uomo, che è denudato miseramente d'ogni conforto e d'ogni fede. La Corelli deplora, nei suoi libri, la decadenza del *divino*.

E noi potremmo, anche noi, essere d'accordo con lei e vedremo come. La decadenza di questo *divino* è in tutto, fa dire la Corelli al Cardinale Bonprè. L'aspetto del tempo è spaventevole. Tutto è orgoglio, tutto è licenza, tutto è adorazione della ricchezza. Ma sono vicini i giorni in cui il Signore ci domanderà conto del nostro servizio ed allora le nazioni, le chiese saranno rigorosamente punite.

Questa del Bonpré ha il tuono di una biblica ammonizione. Nel rilievo di fatto delle condizioni della società attuale i neo-cristiani sono in perfetto accordo coi neo-ideativisti.

LA CASA DI MISS CORELLI A CORNER GLIMPSE.

Per queste sante idee, per Dio, pel divino nella vita, pel mistero, la Corelli combatte come una eroina e tutta l'opera sua apparisce un romantico decalogo. Il suo programma è nobile e noi non dobbiamo dubitarne, perchè anche l'idea del divino, in tempi moderni in mano a persona di genio, può essere elaborata in modo portentoso e interessante per l'umanità e per i suoi destini. Con questo vessillo in pugno, col simbolo di Dio fiammeggiante nel centro del suo drappo, la giovane Corelli s'è avanzata coraggiosamente tra le turbe del secolo ventesimo, incontrando astio, disprezzo e indifferenze. Solitaria, percorre una faticosa via ed arriva ad essere circondata da universale rispetto ed a far trionfare in molti cuori la sua fede.

* * *

Il padre di Marie Corelli era italiano. Morì lasciandola bambina di soli tre mesi. Allora il dottore Charles Mackay, distinto scrittore, giornalista e poeta, se l'adottò per figliuola. L'amò tenerissimamente e quando i disagi e le malattie colpirono il povero letterato, egli trovò consolazione solo nelle affettuose assistenze della sua Marie. Al nobile ed elevato carattere del dottor Mackay devesi attribuire la principale influenza nella formazione delle idee della fanciulla. Charles Mackay, narra Coates, era figlio del capitano Hugh Mackay. Ebbe la prima educazione a Londra e poi a Bruxelles studiò le lingue europee e pubblicò le sue « Poesie ». Menò moglie nel 1831 ed ebbe quattro figliuoli, di cui oggi è solo vivente, in America, Charles, il primogenito. Collaborò nel *Daily News* con Charles Dickens, poi fu membro di redazione dell'*Illustrated London News* e più tardi editore di altri periodici. Durante la Guerra Civile di America fu speciale corrispondente del *New York Times* e divenne, sia per la sua opera di giornalista, sia per i suoi lavori letterarii e specie per le sue popolarissime poesie, celebre in Inghilterra ed in America. Le sue relazioni col Presidente Lincoln erano di speciale interesse. Attivissimo ed instancabile scrittore, riunì in un prezioso volume le gemme della poesia inglese: verso il 1870 si dedicò allo studio della filologia celtica e fino all'ultima settimana della sua vita scrisse articoli pel *Blackwoods Magazine* e per la *Nineteenth Century*. Fin dalla età più tenera la la piccola Marie assisteva il dottor Mackay nel suo lavoro. Essa era familiare cogli studi ed i libri del suo padre adottivo, e passava molte ore del giorno nello studio del dottore, mostrando ad evidenza una mente svegliatissima ed una intelligenza sorprendente. Il dottore Mackay era un credente e rafforzò la fede nell'animo della sua figliuola adottiva. Soleva chiamarla *Rosebud* e quando un giorno la bambina entrò nel suo studio e gli disse che non aveva visto, come le si era promesso dalla governante, durante la notte gli angioli che scendono a visitare i bambini, il dottore calmo le rispose: « Non importa: un Dio c'è, puoi esserne sicura e se tu per crederlo attendi di vederlo, non dubitare, lo vedrai certamente qualche giorno ».

LA CASA DI MISS CORELLI, DOVE SCRISSE IL « THE MASTER CHRISTIAN ».

Fino a dieci anni Marie fu felice: la scuola, la casa, lo studio del padre ed i fiori furono le sue occupazioni. Nella libreria del dottore essa trovò le piccole storie per i fanciulli e passò sere felici nella conversazione che ivi si teneva, presenti Di-

ckens, Thackeray, Sir Edwin Landseer e Douglas Jerrold tra gli altri. I fanciulli non furono i lieti compagni della sua prima età.

Essa visse in un circolo di venerabili genii e fu tale la loro influenza sull'animo di lei, che ne lesse molti lavori con vivo interesse quando era appena undicenne. Inutile dire che sapeva a memoria le poesie scritte da suo padre. Ed era tale la tendenza sua verso la poesia, che si dedicò anche alla lettura di Shakespeare, di Scott e di Keats. La Bibbia, ed in special modo il Nuovo Testamento, fu il suo più grande amico. Chiusa più tardi in un convento in Francia, nella calma e nella pace di quelle mura la sua mente divenne sempre più contemplativa e meditativa. Il convento aveva in chiesa un grande organo e le educande erano esercitate a cantare corali religiosi accompagnati dalle profonde armonie. Marie Corelli mostrò presto qualità eminenti sia nel canto che nella musica. Circa quest'epoca l'educanda scrisse molti versi e tra gli altri tre buoni sonetti sui drammi di Shakespeare, che furono pubblicati da Clement Scott nel *Theatre*. La vita del convento però non confacendo alla salute della delicata creatura, il dottor Mackay la ricondusse a casa. Nelle ore destinate al lavoro, Marie fu la collaboratrice instancabile del padre. Cadde malata, ed egli con molte cure le ridonò la salute. Quando si riebbe, la tela del romanzo *A Romance of two Worlds* era nata. Allora la famiglia Mackay viveva in un *cottage* presso Londra. S'era nel 1885. Il dottore credè utile rientrare a Londra e nel 1886 il primo libro di Miss Corelli vide la luce.

Uscita dal convento, la Corelli ebbe una sola amica, Miss Bertha Vyver, figlia della contessa Vyver, importante personaggio della Corte di Napoleone III. L'amicizia di Miss Bertha e di Miss Corelli nacque col carattere della indissolubilità. Ancora oggi vivono insieme a Mason-Croft ed il dottore Mackay accolse in sua casa la Vyver come la sua seconda figliuola dopo Marie. Intanto verso la fine del 1885 il dottore Mackay, colpito da paralisi, moriva. La povera figliuola adottiva rimaneva sola al mondo ed anche in condizioni non felici. Gli ultimi anni della vita del suo amato padre erano stati amareggiati da reali ristrettezze. Il dottore non vide pubblicato il primo romanzo della sua amatissima *Rosebud*. Restavano in casa la Corelli, Vyver ed uno dei figli del dottore, George Mackay, letterato anche di valore, ma sventurato nella sua carriera e soccorso dalla sorella adottiva, che rimase sola a reggere le sorti della famiglia lasciata dal padre suo, della morte del quale era inconsolabile.

Decisa di entrare nel campo della letteratura e seguendo il suggerimento datole dal defunto dottor Mackay, spedì il manoscritto del suo romanzo all'editore George Bentley. I consiglieri dell'editore avevano già deliberato di respingerlo, quando Bentley ebbe curiosità di leggerlo egli stesso. La lettura lo entusiasmò: il lavoro fu accettato e pubblicato e Bentley fino all'ultimo giorno della sua vita fu il padrino della Corelli. La critica tacque in gran parte: solo qualche solitaria voce si levò contro il libro, deridendolo e beffandosi della Corelli, dicendole perfino che avrebbe potuto pubblicare la sua ridicola storia in qualchecollezione mo lto economica. Ma il pubblico fu di parere ben diverso ed il *Romance of two Worlds* si fece strada da sè e procurò subito un nome all'autore. Dopo un anno Bentley ne fece una nuova edizione nella sua « Serie favorita » di autori.

Il libro passò in America; fu pubblicato dal barone Tauchnitz nella sua collezione; fu tradotto in molte lingue e procurò alla scrittrice numerose lettere dall'India, dall'Africa e dall'Australia. Da questo momento tutta la vita di Miss Corelli si riassume principalmente nella sua opera. Però non possiamo tralasciare di far noto ai lettori che Miss Corelli è stata una acclamatissima conferenziera. Parlò in pubblico la prima volta nel luglio 1899, a Henley-in-Arden, una piccola città distante circa otto miglia da Stratford-on-Avon, sulla grande strada di Birmingham, in occasione di un *bazaar* per raccogliere l'obolo per ricostruire la parrocchia. Una seconda lettura sul *Segreto della felicità* dette il 6 gennaio 1801 a Stratford-on-Avon. « In questo piccolo canto pittoresco della terra, dove il più grande dei pensatori, dei filosofi e dei poeti nacque e dove gli piacque di ritornare verso la fine della sua carriera mortale, per morire in mezzo al suo popolo, qui dobbiamo sollevarci verso gli alti ideali di mutuo aiuto, di mutuo amore e di mutuo lavoro. Portiamoli in alto, in alto. Il segreto della felicità sta appunto in semplici, patriarcali virtù, come l'amore della casa, una vita di semplicità, l'apprezzare tutte le belle cose della natura, che così ricca è innanzi ai nostri sguardi in questa terra di Warwickshire e nel non perdere mai di vista la più bella di tutte le cose, la lezione che ci insegna come il Divino sacrificio di se stesso per amore degli

altri fu sufficiente per redimere il mondo! Vi auguro un felice anno nuovo ed un secolo pieno di speranze e di bene ». Così chiuse la Corelli il suo discorso sul *Segreto della felicità*: ed in esso è tutta l'anima sua, tutta l'idea sua. Miss Corelli rappresenta e personifica l'apostolo.

La sua vita, i suoi scritti, le sue letture, ogni manifestazione del suo delicato spirito sono diretti ad una intensa propaganda in favore della pietà, del bene, del reciproco amore, secondo la parola di Gesù Cristo. L'idea cristiana per lei non apparisce esaurita, ma capace di guidare ancora l'umanità verso le sognate mete della sua redenzione e della sua perfezione.

Tenne la lettura sul *Decadere dell'immaginazione* nel novembre del 1901 in Scozia, ad Edinburgh. Il successo fu grande. L'Istituto filosofico di quella città la fece segno ad una speciale testimonianza di gratitudine. Il principale giornale di Edinburgh non scrisse parola per la Corelli e questo fatto diede luogo ad una vigorosa protesta da parte dell'Istituto, cui per altro, sconvenientemente ancora, il giornale rispose che la conferenza non meritava alcun cenno. Ma non può negare che la Corelli fu la favorita del pubblico scozzese, innanzi al quale si prensentava per la prima volta. Il tema della lettura fu questo. La febbrile irrequietezza e l'agitazione dell'età nella quale viviamo favoriscono il decadere del potere immaginativo. Dove non v'è tempo per pensare, tanto meno ve n'ha per immaginare e dove non v'ha nè pensiero, nè immaginazione, l'opera creativa di alta e distinta qualità non è possibile. L'immaginazione è la prima dote necessaria di un artista. Il poeta, il pittore, lo scultore ed il musicista devono essere capaci di farsi un mondo tutto proprio e vivere in esso, prima di farne uno per gli altri. Quando egli, l'artista, ha bene evoluto entro se stesso un tal mondo e lo ha popolato con le creazioni della sua fantasia, allora solo egli può la sua *aerea sostanza* mutare in realtà per tutto il tempo. « Il mondo di Shakespeare, disse ancora la Corelli, è reale; tanto reale che non vi mancano certi impostori letterari che gli invidiano queste realtà e si sforzano di toglierne il possesso. Il mondo di Walter Scott è reale: tanto reale che voi avete edificato per lui qui in Edinburgh un monumento, coronato di scolpite figure di uomini e di donne, molti dei quali mai esistettero se non nella sua fantasia ». L' immaginazione è un senso di bellezza e di armonia: essa è un istinto di poesia e di profezia.

Una seconda lettura in Scozia fu tenuta da lei nel 1902 a Glasgow, sui *Segni del Tempo*. La Corelli passò brillantemente in rassegna i varii *sociali aspetti dell'ora*. Fragorosamente applaudita, conchiuse così innanzi ai cittadini della magnifica Glasgow: « Il più grande, il più forte, il più splendido e speranzoso segno dei tempi, è l'avanzante ed irresistibile flutto di Verità, che si avvicina costantemente, che non può essere ricacciato in dietro e che al primo urto delle sue grandi onde inghiottirà l'intiera spiaggia degli inganni. Un desiderio di Verità è nei cuori del popolo: Verità in religione, Verità nella vita, Verità nel lavoro ».

Ed a questo punto, dove ci arrestiamo non potendo varcare i confini assegnati allo scritto, Warren Bell esclama: Se quelli che condannano Marie Corelli così facilmente, si dessero la pena di studiare ciò che essa ha detto, essi, se sono onesti, non potrebbero negarle molte delle qualità che fanno la vera grandezza degli uomini di genio.

Marie Corelli è una scrittrice battagliera. Studia, osserva, medita sui destini umani e sulle povere truppe sociali che arrivano, passano e tramontano senza nobili idealità nell'animo, senza sentimenti veramente umani e sia pure religiosi.

* * *

Dare una estesa idea del contenuto di tutti i romanzi della Corelli sarebbe affare molto arduo e difficile. Sono volumi di mole considerevole e non può condensarsi la loro vasta istoria e la loro bellezza in piccoli quadretti di microscopiche dimensioni, senza diminuire la figura dell'autore e la bontà della sua opera. Pallide nozioni solo dunque si possono dare dei lavori della scrittrice inglese.

Il fondo del *Romance of two Worlds* è il seguente. Il dottore in medicina Heliobas, di origine Caldea, utilizza l'elettricità fisica nella cura di una giovane improvvisatrice, i nervi della quale sono stati alterati dallo studio indefesso della musica a tal segno, che la sua scossa salute non si è riavuta neppure sotto l'influenza del dolce clima della Riviera. Le pozioni ed i rimedi elettrici del dottore Heliobas ridonano invece prontamente la primitiva floridezza alla giovane artista.

Con Heliobas vive Zara, sua sorella, che, quantunque dell'età di 48 anni, pure, grazie alle cure elettriche, apparisce fresca e rosea come una fanciulla di 17 anni. Heliobas espone a Zara ed alla paziente il suo *Credo elettrico* e scoprendo nell'ar-

tista poteri ipnotici straordinarii, ne provoca il sonno. Lo spirito Azúl la conduce al « Centro dell'Universo » e dopo avere errato tra le meraviglie e le glorie del soprannaturale, torna in terra. Poco dopo è ammessa al gran circolo degli aderenti al *Credo elettrico.* I trattamenti di Heliobas le restituiscono la salute e torna bella e fiorente come prima, delizia e meraviglia degli amici. Anche il suo talento acquista vigore. Nel momento in cui è per rientrare nel mondo, la sua amica Zara è uccisa da una corrente. Heliobas seppellisce Zara al Père-La-Chaise e, lasciata la sua paziente, se ne va in Egitto per vivere nella solitudine a cui l'ha condannato la morte della sorella. Le teorie esposte dall'autore in questo *Romanzo di due mondi* sono degne dell'attenzione del mondo, scrive Coates, ed è inutile ricordare che al tempo della sua pubblicazione le meraviglie dei raggi X non erano bene dimostrate ancora, nè la telegrafia senza fili era un fatto compiuto. Marie Corelli presentì queste rivoluzioni scientifiche.

Al *Romanzo di due mondi* seguì *Vendetta.* È un episodio del colera di Napoli del 1884. *Vendetta* è la storia di un gentiluomo napoletano che, durante il colera, fu colpito da una strana malattia, che gli procurò un profondo coma. Credendolo morto, la moglie ed i parenti lo chiusero nella cappella mortuaria gentilizia. Dalla morte apparente il gentiluomo si destò. Nella terribile situazione fece ogni sforzo per liberarsi dai ceppi funerarii ed uscì dal sepolcro. Errò qualche tempo pel mondo, finchè volse i suoi passi verso la sua casa, solamente per trovare il suo più familiare amico che consolava la propria moglie in una maniera che mostrava ad evidenza come le sue relazioni colla donna non fossero di origine recente. Ma egli non si rivelò e lasciò la coppia ancora nella persuasione della sua morte. Abbandonò di nuovo Napoli e vi tornò dopo molti mesi con aspetto mutato. Si presentò sotto le vesti di un nobile e ricco italiano volontariamente esiliato da molti anni e frequentando la società in casa di sua moglie potè accertarsi che costei ed il suo ganzo erano perfettamente indifferenti alla memoria dell'uomo che essi credevano giacente sempre nella tomba degli antenati.

Con grande abilità, nei capitoli successivi del romanzo, il gentiluomo risuscitato riconquista il cuore della propria moglie, provoca in duello l'insidiatore battendolo fatalmente e contrae con la donna un secondo matrimonio. Un accidente di notte riesce fatale alla donna due volte sposata. Il conte Fabio Romani, con un pretesto, conduce sua moglie alla cappella gentilizia dei suoi antenati. Nella sepoltura, tra i mausolei della famiglia Romani, mostrando vuota la cassa dove ella credeva che fosse suo marito, rivela la sua identità. È la notte del suo trionfo: qui finisce la sua vendetta. Poco lontano, in un'altra tomba, giace l'amico intimo, colui che gli aveva distrutto tutte le felicità. Essa non si perde di coraggio: cerca qualche risorsa: tenta fuggire: la porta è chiusa. I suoi sforzi riescono vani. È presa da subitanea follia e comincia a cantare una antica dolce melodia che tocca il cuore del conte Fabio. Quando questi, commosso, si decide di sottrarre la povera donna da quel luogo sinistro, una scossa di terremoto, frequente nel suolo di Napoli, fa cadere un pesante blocco di pietra dalla vôlta della tomba sul capo della vaneggiante ed il suo canto muore per sempre.

Il romanzo presenta situazioni drammatiche molto terribili e reali e le scene nei sepolcri della famiglia dei conti Romani, della resurrezione di Fabio e l'altra della morte della moglie che pazza canta una melodia di amore, sono di una fattura eccezionale. La Corelli tocca anch'essa le vette dell'arte: fantasia e stile si sposano armoniosamente al tragico e l'effetto che ne risulta è una impressione profonda che fa fremere il lettore.

Thelma è il nome dell'eroina del terzo romanzo. L'ambiente è norvegiano. Usciamo dalle tempestose passioni degli uomini del mezzogiorno ed entriamo in un campo di sogni amorosi, in un sentiero tutto di poesia e di colore. Il tema però è la società inglese attuale vista da una fanciulla, che, non ostante la raffinata educazione, guarda sempre il mondo coll'occhio di una innocente e pura fanciulla.

Thelma sposa Lord Bruce-Errighton ed è gradatamente da suo marito introdotta nella società dei suoi pari. A poco a poco ella perde tutte le sue care e sante illusioni e questo processo di disillusione costituisce la grande analisi che fa la Corelli della società inglese. Thelma finisce per urtare la Nobiltà ed un malvagio Jago le insinua che suo marito ha perduto ogni amore per lei, dandosi nelle braccia di una attrice. Povera Thelma! Qual dolore! Credendo di essere superflua e di incomodo nella casa di suo marito, una notte lascia Londra e parte per tornare alla sua casa in Norvegia. Arriva proprio quando il padre è moribondo. Ma il marito, Lord Bruce, che l'ama come un folle, le

corre dietro ed arriva in tempo per salvare la sua vita e la sua ragione. Poi tutto il resto continua a meraviglia.

Thelma è un libro pieno di passione e ricco di descrizioni pregevoli, specie della Norvegia durante l'inverno: ma il pregio maggiore è nella franca e poderosa dimostrazione che fa la Corelli della vanità del mondo, che riempie di amarezza l'anima della sua eroina.

Nell'anno 1899 l'instancabile scrittrice dà alla luce *Ardath*, ispiratole dal Libro biblico apocrifo di Esdras. La Corelli dà libero e felice corso alla sua fantasia ed al suo amore per il bello e pel fantastico. *Ardath* è un poema in prosa ed è lo sforzo maggiore dell'autore per la causa della vera religione. Il romanzo, che noi non possiamo riassumere, è diviso in tre parti. Nella prima è introdotto il poeta scettico Theos Alwyn; nella seconda, Theos è portato nella città di Al-Kyris, dove si suppone che egli abbia vissuto una prima esistenza cinquemila anni prima della venuta di Cristo; nel terzo libro Alwyn ritorna a Londra, tra i suoi antichi compagni, con la conoscenza di tutte le sue strane esperienze. « Dio esiste! esclama alla fine Theos. Io credo in Dio, in Cristo, negli angioli ed in tutte le cose belle, pure e grandi e credo per mia elezione, per le mie preghiere e per le mie speranze, volontariamente ». *Ardath* è una missione. È vasto, è polemico, è battagliero. La Corelli agita il labaro cristiano in mezzo alle turbe miscredenti del nuovo secolo e porta una fiaccola ardente nelle sue mani, con cui tenta di riaccendere nei petti degli uomini le languenti fiamme della fede religiosa e del *divino*. Ritròvati, grida all'uomo del secolo ventesimo, ritròvati! Va, uomo, nel petto del quale il *divino* è per morire, va per la via che mena al campo chiamato « Ardath » e là siedi in mezzo ai fiori!

La penna della Corelli acquista in questo romanzo una vivacità nuova; la sua fantasia mette in mostra tutti i suoi più vivi splendori; il suo amore esaurisce tutte le sue forze, tutte le sue risorse, per strappare gli uomini attuali dal gelido sonno nel quale fanno morire a poco, a poco, per mancanza di alimento, la fede in Dio.

Generoso tentativo!

Lord Tennyson stesso ne fu colpito. La Corelli apparve ammirabile. Il poeta laureato le scrisse una bella lettera, lodando l'opera dove era profuso un gran senso di poesia e di arte.

Wormwood e *L'anima di Lilith* sono del 1890 e del 1892. Pregevoli lavori anche questi, ai quali subito tenne dietro il Dramma della Passione, intitolato *Barabbas*. *Barabbas* è un capolavoro. Il grande dramma palestiniano è rinnovellato innanzi ai nostri occhi in un modo portentoso. Gesù di Nazareth ricomparisce innanzi a noi come per virtù di una miracolosa evocazione, senza bigotteria. Dal suo labbro fluiscono parole di amore. È un propagandista della carità e della fratellanza. Ma egli ignora la Chiesa, ignora le gerarchie, le pompe, le vane pompe religiose, il credo foggiato dai padri della Chiesa; ignora tutta la storia dalla sua morte fino ad oggi, duemila anni di tortura dell'idea cristiana. In *Barabbas* la Corelli ha tentato di spogliare l'ideale cristiano da tutte le impurità che l'hanno ricoperto, per mostrarlo ai fedeli ancora fulgente e vivido e degno d'ammirazione e di riguardo nei futuri secoli.

Più grande sensazione produsse nel 1895 l'apparizione dei *Dolori di Satana*. La critica si scagliò con violenza contro questo libro, pur riconoscendo nella Corelli concezione magnifica e linguaggio senza pastoie. La Corelli considera che i demoni della società sono creati dalle donne e personifica in Lady Sibil la donna che corteggia il diavolo: poi considera che la società deve essere riformata dalle donne stesse ed affida all'altra eroina Maris Clare il compito di *respingere* il diavolo. Eccola, la scrittrice, tutta intesa a dimostrare un'altra tesi sua ardita, cioè che le donne buone e sincere possono riscuotere l'affetto, la stima, la devozione e l'omaggio degli uomini. Essa chiama la donna verso un angelico ideale. È inutile, perchè superfluo, far notare la purezza e la nobiltà delle intenzioni e delle aspirazioni della Corelli. Questo lavoro fu anche ridotto per le scene ed ebbe un felice successo nel gennaio 1897 nel teatro di Shaftesbury.

Ai *Dolori di Satana* succedettero a breve distanza *L'atomo possente*, per dimostrare che è vano sperare una forte educazione senza la religione, e *Fanciullo*, per predicare ai genitori le norme per rendere i loro figliuoli angioli. Poi *L'assassinio di Delicia*, storia dell'ingratitudine di un uomo, e *Ziska*, prova che nessun delitto resta impunito.

Ed arriviamo alle due opere *The Master Christian* e *The Temporal Power*, che destarono una vera tempesta intorno al nome della Corelli. *Master Christian*, cominciato a scrivere in Ognissanti del 1897, fu terminato nella estate del 1900. La Corelli non potè condurre questo lavoro a termine con la

LA TORRE DELLA CASA DI CORNER GLIMPSE.

sua consueta alacrità. Colpita da grave malattia nel Natale del 1895, quando era appena per entrare in convalescenza nella primavera del 1898, perdette il suo fratello adottivo George Eric Mackay. Aubrey Leigh, uno dei personaggi dell'opera, ci svela le intenzioni dell'autore: « Io mai negai la bellezza, il romantico ed il misticismo della fede cattolica romana. Se questa si purificherà da tutte le superstizioni accumulate dall'età e si libererà dall'intolleranza e dalla bigotteria, essa forse potrà diventare la più vasta forma di cristianità del mondo. Ma i topi sono nella casa del Signore e devono essere scacciati ». La Corelli non attacca la fede cattolica romana, nè la Chiesa: ma la sua guerra spietata, terribile è dichiarata ai topi della casa di Dio. Il libro è un romanzo ed un sermone insieme. La carità ed il perdono devono guidare oggi l'umanità e gli uomini devono professarli come se fossero ai tempi del soggiorno di Cristo in terra, perchè le condizioni del mondo oggi sono tali che rendono possibile ai cristiani di calcare le orme del Nazzareno.

Il *Potere Temporale* ebbe un più clamoroso successo. Apparve nell'agosto del 1902 e presto raggiunse il numero enorme di 150 mila esemplari. Ecco il tema: Le cose temporali non durano; non la sovranità, non la supremazia, non il potere! Solo l'amore dura, che rende debole il più forte, che governa il più prode.

E la Corelli non si è arrestata.

Nello scorso settembre la casa londinese dei signori Methuen ha messo in vendita l'ultimo suo romanzo *Il buon uomo di Dio*: una semplice storia di amore, che ricorda le pagine delicate di *Thelma*. L'eroe del libro e un pastore inglese e l'eroina, una ricca fanciulla che è cresciuta in una frivola società, senza sentire mai la parola della fede e della religione di Cristo. Attratta da un possente amore verso il giovane pastore, l'eroina apre l'anima sua a Dio e calca la via degli angioli.

* * *

Dal 1890 Marie Corelli vive a Stratford-on-Avon, la città che dette i natali a William Shakespeare. Mason-Croft, antica costruzione, in cattivo stato perchè ristorata solo nel 1745, è il suo asilo, ma dalle sue cure rinnovato ed abbellito così che apparisce pittoresco ed incantevole. Essa è orgogliosa di abitare l'antica Mason-Croft che fu alzata nel 1500 e di vivere a Stratford, che chiama il *Cuore dell'Inghilterra*. Ed ha una cura straordinaria ed un interesse veramente eccezionale per tutto quanto si riferisce al grande artista inglese. Il suo culto per Shakespeare è una vera idolatria e ne difende la memoria coraggiosamente. E gli stratfordiani stanno con lei. Quando Sir Theodore Martin desiderò, in onore della sua signora, di porre un mausoleo commemorativo a Helen Faucit, nella cappella della chiesa della Trinità a Stratford, dove sono i resti del poeta immortale, la Corelli levò alta la voce e protestò contro la violazione di quanto ha di più sacro l'Inghilterra. Essa è addolorata perchè il teatro elevato alla memoria del sommo inglese è poco usato: mentre vorrebbe che Stratford diventasse la *Bayreuth della Letteratura*.

Sulle rive dell'incantevole Avon, Miss Marie Corelli, buona, generosa, filantropica, passa la sua vita calma e quieta, lontana dalla tumultuosa Londra, contenta di potere instancabilmente lavorare per i suoi nobili ideali. Lavora alacremente per spingere i cuori e le menti delle moltitudini che popolano oggi il globo a combattere l'agnosticismo e l'ateismo

che si vanno impadronendo definitivamente del mondo. Il suo sforzo è grande, è sincero, è fervido e resta degno di ammirazione, quantunque può prevedersi che non raggiungerà la meta coi mezzi prescelti. Essa tenta strenuamente di richiamare la fede degli uomini alla verità, alla realtà, alla cristianità e a Dio. Si rivolge a tutti coloro che hanno tenerezza, amore, speranza e sincerità nel loro seno. Essa vuole purificare la società, esaltando tutto ciò che è nobile e buono. Il suo programma è chiaro. La Corelli lotta per la religione cristiana, per la morale predicata da Gesù Cristo, per trattenere sulla terra il *divino* che ne va prendendo esilio. L'uomo può, secondo lei, essere richiamato alla sua vera nobiltà, tanto compromessa e smarrita, soltanto dalla pratica della morale cristiana. I duemila anni di vita che le pesano sulle spalle, non l'hanno invecchiata, nè caducata. L'idea cristiana non è incanutita, ma giovane e capace di guidare ancora le turbe umane alla finale perfezione.

Che direbbero i condottieri delle avanguardie umane a questa nuova eroina della fede di Cristo, se essa si presentasse a contrastare loro il terreno, la strada per la quale marciano verso l'avvenire, piantando innanzi ad essi il suo candido, virgineo, puro labaro cristiano? Le turbe ammirerebbero il gesto audace; i capitani rispetterebbero il suo nobile cuore. Nè ingiurie, nè disprezzo! La Corelli vuol essere discussa. Quantunque essa combatta per un sogno che volge al suo tramonto, pure il sogno non è sparito per sempre e l'estremo crepuscolo manda bagliori ancora luminosi. Numerose schiere dell'umanità lottano ancora pel regno di Dio, contro gli atei e tutti coloro che si spogliano dell'idea divina e del soprannaturale. A queste schiere la Corelli rivolge la sua parola.

Noi possiamo non condividere i suoi mezzi, ma dobbiamo ammirarla guardando la meta che essa si è prefissa, la meta lontana dove un giorno si potrà arrivare insieme e benedire la perfezione umana, anche quando l'uomo avesse lasciato per sempre indietro, indietro tutte le divinità, tutto il trascendentale, tutto il soprannaturale. Dobbiamo ammirarla perchè essa fa opera di delicata educazione, perchè, alla fine delle fini, tenta di elevare l'esponente della nobiltà umana.

E l'uomo si separerà per sempre da Dio? E l'uomo cesserà mai di sentirsi agitato innanzi al-

IL BARCAIUOLO DI MISS CORELLI.

l'inconoscibile? Ecco altre domande, che attendono risposta. La Biologia ha limiti o pur no? Dovremmo dare la parola al professor Grasset. Ma è tardi. La conciliazione spenceriana per ora sia il patto dell'armistizio fra i contendenti. I secoli futuri risponderanno alla Melegari, alla Corelli, ad Hall Caine, a Spencer ed alla gloriosa falange dei positivisti.

Se una grave sentenza è stata eseguita, se la condanna del Cristianesimo è un fatto compiuto, se Dio è morto, se noi discutiamo sulla sua lastra sepolcrale venerabile sempre, sotto la quale ha raccolto per sempre nel sonno della morte le sue ali il *divino*, risponderanno i secoli.

Ora l'astro persiste ancora sull'orizzonte di tanti uomini e li riscalda e li guida. E noi...?

Noi, per la nostra eroina, per Miss Marie Corelli, per la bella e vigile custode delle memorie di Shakespeare, noi siamo i poveri ciechi.

Ulisse Ortensi.

ARTE RETROSPETTIVA:

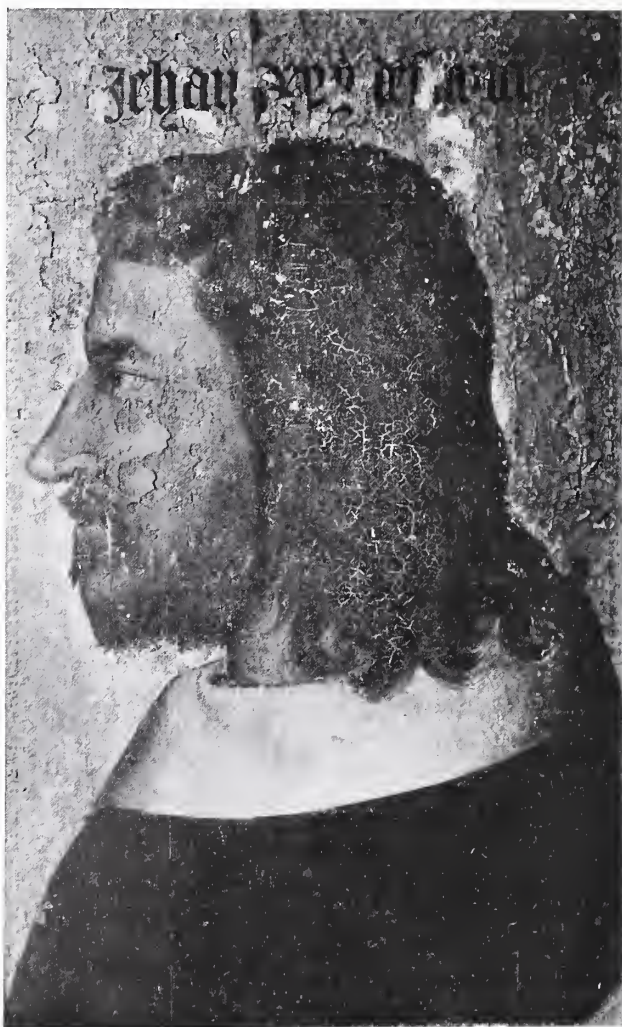
L'ESPOSIZIONE DEI PRIMITIVI FRANCESI A PARIGI.

FU a Bruges, nella indimenticabile Esposizione dei *Primitivi Fiaminghi* del 1902, che si concepì l'idea d'ordinare una esposizione analoga per l'arte francese. A Bruges, infatti, figurarono, sotto designazioni fiaminghe, diverse opere d'origine prettamente francese: e ciò non costituiva che un debole saggio di quanto si vede ancora, tutti i dì, tanto ne' musei della Francia stessa, quanto nelle collezioni dell'estero.

La storia della pittura al Nord delle Alpi, nel XIV e XV secolo, è ancora da farsi. Non è che da qualche decina d'anni che si è cominciato a distinguere gli stili e le scuole. E siccome i pittori dei Paesi Bassi hanno un merito superiore incontrastabile, tanto pel numero quanto per la qualità delle opere, è specialmente ai Fiaminghi ed agli Olandesi che si preferì attribuire i quadri di quell'epoca d'origine incerta. Anche in Italia, tra le opere altrettanto numerose quanto interessanti delle scuole settentrionali *primitive*, non ve ne ha che una piccola parte che sia assegnata ai veri autori delle opere stesse, oppure alla scuola dalla quale esse derivano.

Nomi siccome quelli di *Van Eyck, Ugo van der Goes, Memlinc, Quintino Massijs, Luca d' Olanda, Enrico Bles* vengono distribuiti con pari indifferenza quanto quelli di *Alberto Durero* e di *Holbeno*. Mai, o ben rare volte, si pensa alla scuola francese: essa è ignorata, rinnegata sistematicamente; è la cenerentola delle scuole di pittura.

Ove si chiegga quale sia la causa di un simile stato di cose, bisogna confessare che i primi rimproveri vanno diretti alla Francia stessa. Nè sono certamente i Fiaminghi che abbiano dimostrato minor sollecitudine per l'arte dei loro vicini.

Nel suo *Catalogo critico* dell'esposizione di Bruges, il sig. Giorgio Hulin de Loo, uno dei dotti più distinti del Belgio, s'è, a giusto titolo, indignato della indifferenza, della incuria così delle istituzioni ufficiali come del pubblico francese in punto alla loro arte nazionale primitiva.

ATTRIBUITO A GIRARD D'ORLÉANS — RITRATTO DI GIOVANNI II DI FRANCIA. — PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE. (Fot. Sauvanaud).

« L'arte francese del XV secolo e del principio del XVI — scrive il sig. G. de Loo — è così rara nelle pubbliche Gallerie, così assente, che moltissimi Francesi credono in buona fede ch' essa non esista, o sia senza valore: per cui, quando, a caso, un'opera viene a trovarsi, anche tra le mani di un amatore intelligente, questi, invariabilmente, ne gratifica qualche scuola straniera ». E più avanti: « È per incoscienza, o per trasandataggine ch'essa (la Francia) lascia nell' oblìo i suoi tesori? Aspetta forse che uno straniero, questo o quel paziente erudito tedesco si dia alla ricerca delle opere sparse, alla loro riproduzione e al loro studio e, a forza di tentativi, di fatiche e di pertinacia, giunga, finalmente, a mostrare agli occhi della Francia e del mondo quale sia stata, prima dell' ibridismo italiano, l' arte nazionale francese ».

Amiamo credere che questo caldo richiamo, del quale non possiamo riprodurre che le poche linee precedenti, non abbia mancato d' esercitare la sua influenza su l' ordinamento dell' Esposizione dei Primitivi Francesi.

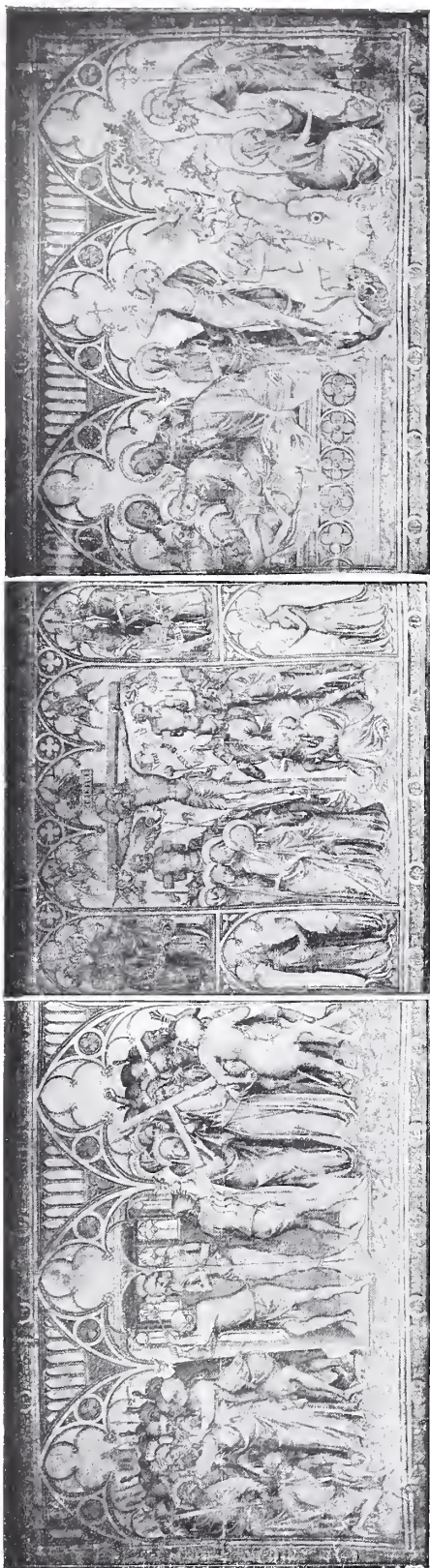
La Francia s' è ridestata, ma è da Bruges che è partito l' impulso; è alla Fiandra ch' essa deve, sia pure indirettamente, la riabilitazione, agli occhi del mondo, della primitiva sua arte nazionale.

Se parliamo qui di riabilitazione, è sovratutto sotto il punto di vista del gran pubblico che intendiamo parlare. I Francesi, nella loro gioia di trovare un' arte che essi stessi ignoravano, hanno proclamato, ad alte grida, nelle loro riviste, nelle loro conferenze, il nuovo e l' inedito della loro scoperta. Ma qui convien ricordare come tra gli eruditi, e non in ultima linea in Germania, si sono sempre riconosciuti ed apprezzati gli artisti francesi primitivi, prova ne sia lo stupendo Fouquet, acquistato nel 1896 dal museo di Berlino.

Ma il grosso pubblico, il quale non si lascia trascinare se non a grande distanza al seguito de' zappatori della scienza, ha bisogno di codesti colpi di tam-tam e di gran cassa per accettare una idea nuova. Dacchè l'iperpatriottismo e la voga se ne mischiano, la nuova idea è tosto accettata e spinta avanti a oltranza. Durante l'esposizione, i *primitivi francesi* costituivano lo sport favorito dei parigini, i quali non gli voltavano le spalle che pel solito giro al Bosco di Boulogne, o la passeggiata sui boulevards. E il fanatismo è stato tale che ho visto persone della buona società rinviare i loro progetti di villeggiatura a dopo la chiusura dell'esposizione, per non rinunciare alle delizie di quel convegno eminentemente mondano.

Sotto il punto di vista della storia dell'arte l'esposizione ha prodotto un effetto non meno sorprendente. Sconfitte, schiacciate le scuole fiaminga, olandese, tedesca, tutto ciò che si vuole! I Primitivi Francesi, non c'è più altro! È da essi che tutto proviene; sono essi gli iniziatori delle altre scuole del Nord; essi posseggono pregi che fanno impallidire tutto ciò che hanno prodotto i vicini che, per lo innanzi, non ci appariranno più se non come barbari imbrattatele.

Ecco i risultati proclamati, non già dal grosso pubblico di cui parlavamo dianzi, ma dagli stessi ordinatori dell'esposizione, dal catalogo *ragionato* e ufficiale.

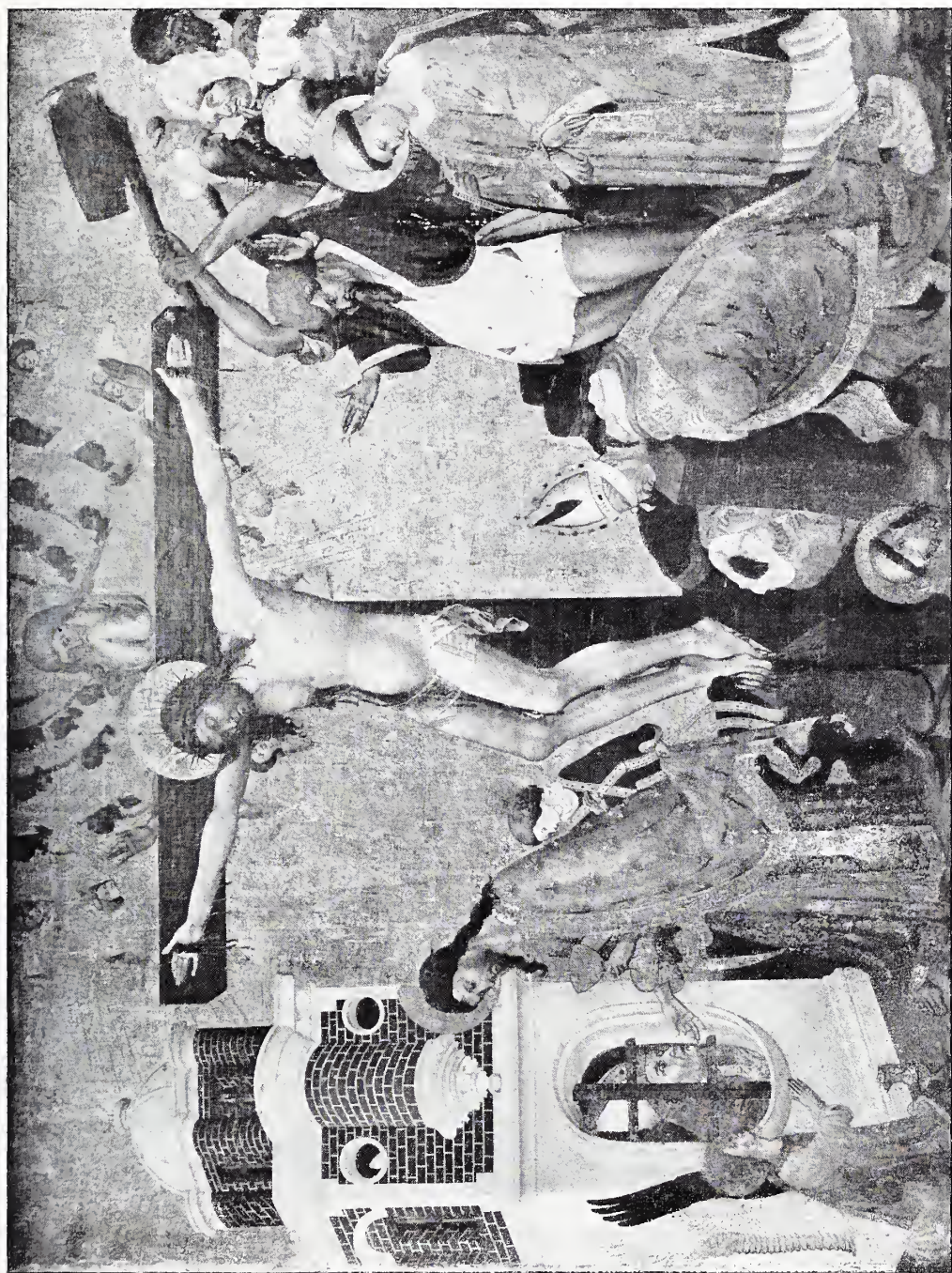
RITRATTO DI LUIGI II, DUCA D'ANGIÒ — PARIGI, BIBLIOTECA NAZIONALE.
(Fot. Sauvanaud).

PARAMENTO D'ALTARE, DETTO « PARAMENTO DI NARBONA » — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.
(Fot. Sauvanaud).

Dopo un letargo di parecchi secoli, ecco che codesti bravi dotti francesi si sono ridesti di soprassalto e, accecati ancora dal sonno, con le membra male sgranchite, si sono slanciati in una corsa pazza, sfrenata, e barcollando su di un terreno appena scoperto.

Credo non ci sia ragione per allarmarsi oltre il segno di tale sbalorditiva esplosione di energia. Tra breve, mancando loro il fiato, saranno naturalmente costretti a riposarsi, a raccogliersi, mentre i loro colleghi d'oltre Reno non si saranno astenuti dal seguire, con benevolo e paterno sorriso, le loro sgambettate incomposte. Nessuno, d'altronde, tra i dotti e gli intelligenti, avrà preso sul serio quelle molteplici teorie ed ipotesi edificate sul vuoto, che crolleranno da sè stesse, come castelli di carte da gioco di troppo fantastica costruzione. Di fatti, non si tratterà già di ristabilire l'equilibrio, perchè questo non sarà nemmeno stato seriamente distrutto.

* * *

Tutto ciò non vuol dire in alcun modo che noi disconosciamo l'alto interesse dell'Esposizione dei Primitivi Francesi. Intendiamo anzi constatare ed apprezzare in tutto il suo valore l'opera degli ordinatori, che hanno dato prova di uno zelo veramente esemplare e degno della gratitudine di chiunque s'interessa delle cose d'arte. La riunione in un solo locale di ben trecento quadri, poco conosciuti, poco studiati, molto dispersi e qualcuno di difficile accesso, costituisce, senz'alcun dubbio, un avvenimento destinato a far epoca nella storia della pittura. Non v'è conoscitore, per erudito che sia, il quale non ne abbia ritratto una profonda impressione, che non abbia rinfrescato ed aumentato le sue cognizioni.

Ma è necessario coordinare tali impressioni, raggrupparle, stabilire fatti e venirne ad una conclusione. Ricordiamo a tale proposito che nulla v'ha di più elementare delle nostre cognizioni su la storia della pittura nei secoli XIV e XV. I punti di riferimento sono rarissimi e bene spesso mancano pure di stabilità. Ondeggiano continuamente nel vuoto, nella incertezza. Tra tutte le opere esposte a Parigi, non ce n'è una mezza dozzina d'origine assolutamente certa, stabilita da documenti autentici. La guida più sicura, più positiva, diremo anche, l'unica in tale labirinto, è lo stile, il carattere delle opere. Forzatamente, ci si smarrisce in questioni di apprezzamento, di gusti personali e

ATTRIBUITO A JEAN MALOUEL — IL MARTIRIO DI S. DIONIGI — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

MAESTRO DE FLÉMALLE — ADORAZIONE DEI PASTORI — MUSEO DI DIGIONE.

si cade nella discussione senza uscita, che si complica col partito preso e l'amor proprio.....

Malgrado ciò, da pazienti ricerche, da compulsazioni di archivii, combinate coi lavori della critica, risultano verità generiche, classificazioni e raggruppamenti, che sono ammessi e che, poco a poco, vengono confermati e non consentono più dubbio. Sono queste conclusioni, frutto di enormi sforzi, che s' impongono alle nostre considerazioni, ai nostri apprezzamenti e concorrono possentemente a ricostruire la verità storica, cancellata dal corso dei secoli.

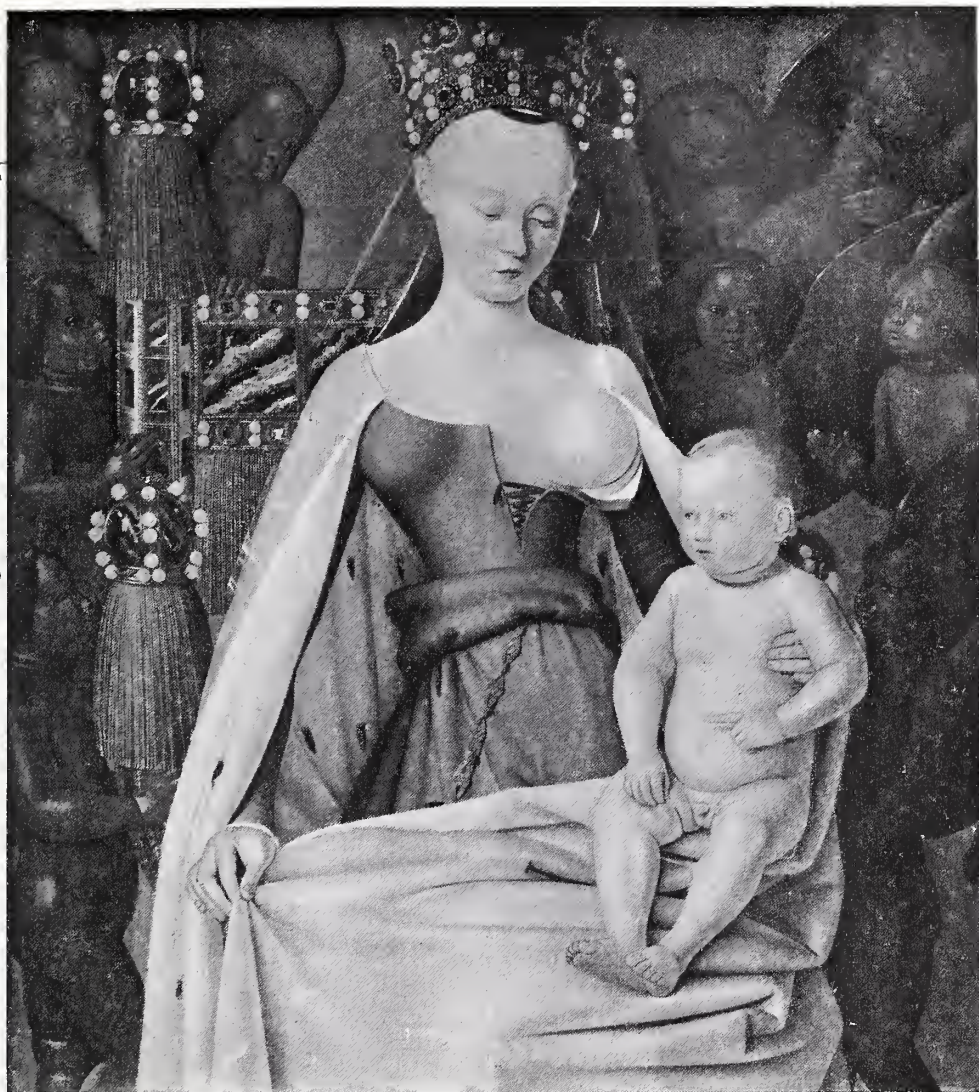
IGNOTO — L'ANNUNCIAZIONE — CHIESA DELLA MADDALENA DI AIX-EN-PROVENCE.

Se, dunque, elementi ci mancano per formulare in questa esposizione delle conclusioni generali definitive, vi sono, per contro, altri fatti che, fin d'ora, si sono affermati con bastevole sicurezza da poter essere conclamati quali verità acquisite alla storia.

Tra i problemi più complicati, in cui fanno an-

cora difetto i dati più essenziali, citeremo quello dei rapporti tra l' arte della Francia e l'arte dei Paesi Bassi nell'epoca anteriore ai fratelli van Eyck. È certo che una gran parte degli artisti che lavorarono in Francia, dopo la seconda metà del secolo XIV, furono neerlandesi e che v'importarono un' arte già formata. Che essi abbiano subito in Francia la influenza di un' arte autoctona, vogliamo ben crederlo, ma ce ne mancano le prove. Mentre possediamo parecchi quadri autentici di que' pittori venuti dai Paesi Bassi, le attribuzioni d'opere contemporanee a maestri francesi di nascita non posano che sopra semplici ipotesi. Noi non troviamo in Francia alcuna opera di sicura attribuzione da contraporre alle miniature e alle tappezzerie di Jean Bondolf, detto *Jean de Bruges*; alle imposte

JEAN FOUQUET — STEFANO CHEVALIER PROTETTO DAL SUO SANTO PATRONO.
ANTELLA DI SINISTRA DEL DITTICO DI MELUN — MUSEO REALE DI BERLINO.

della certosa di Champmol, di Melchiorre Broederlam; ai libri di preghiere dei fratelli de Limbourc... Sino a che ci manchino i termini di paragone, noi loro influenza preponderante così su l'arte fiaminga ed olandese come su la francese non è più da revocarsi in dubbio[1]. Non soltanto la Francia non

JEAN FOUQUET — LA VERGINE SOTTO LE SEMBIANZE DI AGNESE SOREL, ED IL BAMBINO GESÙ.
ANTELLA DI DESTRA DEL DITTICO DI MELUN — MUSEO REALE DI ANVERSA,

non potremo accettare, se non con molto scetticismo, le teorie stabilite a capriccio su la situazione della pittura francese verso la fine del XIV secolo.

La questione muta dall'epoca nella quale i fratelli van Eyck produssero le loro opere decisive. La

possedeva alcun artista, il cui valore possa reggere al confronto dei van Eyck, ma tutti i suoi maestri accusano una più o meno diretta dipendenza da

[1] Vedere a questo proposito il recente opuscolo del signor GEORGES H. DE LOO: *L'Exposition des Primitifs Français au point de vue des frères van Eyck.* (Paris-Bruxelles, 1904).

quei grandi rivoluzionari e osiam dire dai creatori della pittura moderna.

D'altra parte un'analoga corrente, venuta dall'Italia, è chiaramente avvertibile, specie ne' pittori del Mezzodì della Francia, o in quelli che visitarono l'Italia: vi sono anche opere nelle quali è manifesta l'influenza della Spagna. Tutte codeste influenze si incontrano e si incrociano talmente che il vero carattere della pittura francese sfugge alle nostre investigazioni.

ATTRIBUITO A JEAN FOUQUET — RITRATTO D'UOMO — VIENNA, COLLEZIONE DEL CONTE WILCZECK. (Fot. Sauvanaud).

Nella stessa esposizione, si vedevano l'una accanto all'altra opere francesi non aventi tra loro alcun vincolo di parentela, ma che, anzi, annunciavano altamente la loro dipendenza dall'arte straniera.

Sotto tutti i punti di vista, la pittura francese del secolo XV, a malgrado degli eminenti maestri che essa ha prodotto, occupa un posto subordinato al confronto delle due arti che hanno dominato l'Europa: l'arte dell'Italia e dei Paesi Bassi. Ed anche concedendo alla Francia i maestri neerlandesi che, con pretesti più o meno plausibili, essa si sforza di naturalizzare, la sua situazione non verrebbe a mutarsi. È questa una conclusione positiva, basata su fatti certi, che ci piace opporre alle asserzioni contrarie, proclamate a vanvera, in occasione di questa esposizione. Vedremo d'altronde la verità del nostro asserto confermata dal rapido resoconto che cercheremo di dare delle opere esposte.

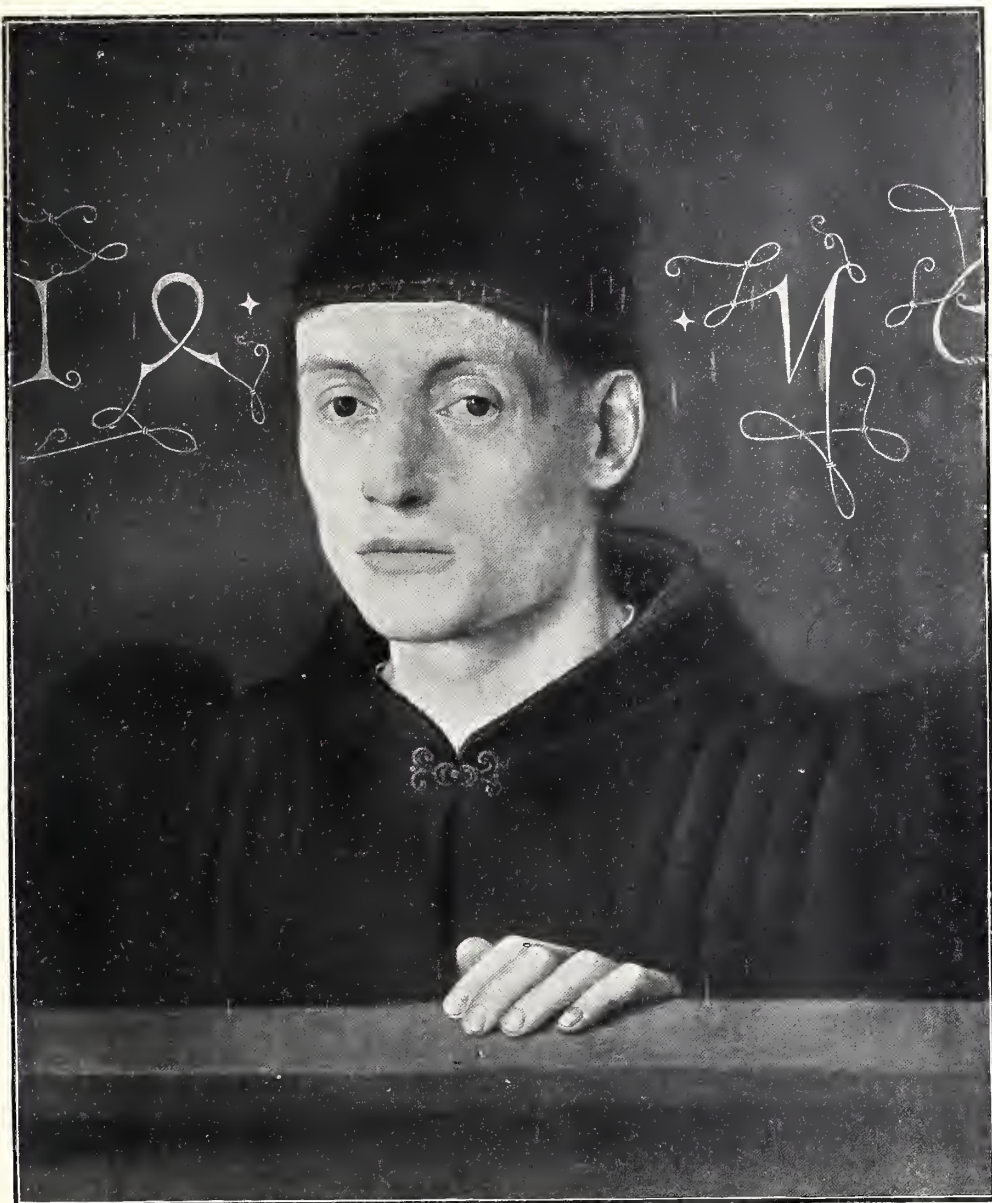
*
* *

Nelle pagine che seguono noi non ci arresteremo sopra questioni di attribuzione; nemmanco seguiremo l'esempio del catalogo, il quale ha adottato un sistema molto spiccio, ci piace riconoscerlo, ma di dubbio valore, per la classificazione delle opere di origine incerta: secondo la sentenza di qualche oracolo misterioso si sono applicati alle opere dei nomi di scuole sinora affatto sconosciute, come quelle dell'Artois, dell'Alvernia, della Navarra, di Parigi, dello Champagne, della Lorena, della Picardia, ecc., ecc.

Cerchiamo piuttosto di studiare il carattere delle opere più notevoli e di determinarne il valore artistico.

Tra le più antiche e le più impressionanti, indichiamo il ritratto di Giovanni II, re di Francia, eseguito verso il 1359 da un artista sconosciuto, francese senza dubbio. La testa molto caratteristica, dai capelli e la barba d'un rosso chiaro, spicca di profilo su un fondo d'oro. La fisonomia è molto studiata e resa con una sincerità, che ha dovuto porre l'autore al coperto da ogni taccia di adulazione.

A pochi anni di distanza, troviamo due opere non meno interessanti: una mitria vescovile e un paramento d'altare (antipendium) in seta bianca istoriati con figure all'inchiostro della Cina[1].

[1] Cf. L'articolo del sig. HENRI BOUCHOT: *Le parement de Narbonne.* (Gazette des Beaux-Arts, Janvier, 1904, p. 5).

ENGHERRANDO CHARONTON — IL TRIONFO DELLA VERGINE — OSPIZIO DI VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON.

IGNOTO — LA PIETÀ — OSPIZIO DI VILLENEUVE-LEZ-AVIGNON.

La mitria reca, da una parte, la Sepoltura, dall'altra, la Resurrezione, il tutto incorniciato da motivi architettonici, dove, nel basamento, entro nicchie, si vedono, a mezzo corpo, i dodici apostoli. Come finitezza d'esecuzione e come carattere, quest'opera è, senza dubbio, inferiore al *Paramento*, pezzo capitale sotto tutti i punti di vista. Diviso in tre grandi scomparti, nel mezzo di questo, si vede il Calvario, a sinistra, sotto tre archi, l'Arresto, la Flagellazione e il Trasporto della Croce ; a destra, sotto arcate simili, la Sepoltura, la Discesa al Limbo e l'Apparizione alla Maddalena. Le tre parti essenziali del paramento sono separate da scomparti più stretti, nei quali sono rappresentate, nella parte superiore, la Chiesa e la Sinagoga, mentre, nella inferiore, figurano i ritratti di re Carlo V e della regina Giovanna di Borbone.

Tutta la composizione, dalle figure numerosissime, è tracciata con una estrema delicatezza, che rivela la mano di un pratico provetto. Le forme sono eleganti, d'una grazia raffinata e d'una grande correttezza di disegno, ma l' assieme rimane un po' freddo, manca un poco di sincerità, di sentimento e d'espressione. L'artista non esce, per così dire, dal suo còmpito decorativo, che adempie, del resto, con un gusto ed una sapienza rimarchevoli.

Siamo obbligati a passare sotto silenzio una serie di opere, per più rapporti interessanti, ma d'origine troppo incerta e d'un carattere troppo indeterminato, perchè si possano citare come prodotti tipici d'un significato ben determinato. Parecchi di cotesti quadri, di piccole dimensioni, si trovano, d'altronde, in uno stato di deperimento più o meno avanzato, ciò che, per lo meno, ne scema il valore estetico.

Arrestiamoci davanti a un' opera di molta ampiezza : *Il martirio di S. Dionigi*, del Louvre, attribuito a Jean Malouel, ma appartenente piuttosto a Henry Bellechose, come lo ha fatto rilevare il sig. G. de Loo. Questo dipinto non è attraente : riscontriamo in esso le qualità opposte a quelle del *Paramento di Narbona :* una certa goffaggine nel disegno, una ricerca dell'espressione spinta fino alla laidezza e, insieme, una violenza ultronea di mosse, specie nel carnefice, che, brandendo una enorme scure, s' accanisce sul collo sottile della vittima. Tutto ciò perorerebbe in favore dell' origine neerlandese dell'opera, della quale, peraltro, bisogna riconoscere i pregi insigni. I personaggi che stanno dietro il boia sono d'una espressione assolutamente impressionante, mentre il Cristo, che impartisce la comunione al Santo, ingenuamente imprigionato dietro le sbarre di ferro, è una figura di una grande nobiltà. Il colorito un po' crudo dell'insieme, spiccante sul fondo d'oro, ricorda i miniaturisti.

Il ritratto d'un principe (Luigi II, duca d'Angiò [1]), ci offre un'arte molto più progredita. È un acquerello d'un colorito fresco, d'una vivacità straordinaria. Ancora un passo, ed eccoci in piena tradizione Eyckiana. È il Maestro de Flémalle che vi ci conduce con varie sue opere, qui assegnate alla scuola d'Artois, denominazione assolutamente arbitraria che non ha fondamento su alcun dato positivo. Sino a prova contraria, noi ci permetteremo di mantenere questo maestro tra i Fiaminghi, poichè è con essi che la sua arte presenta la maggiore affinità.

Ecco, innanzi tutto, la ben nota *Adorazione* del Museo di Digione. Il colorito è possente, anche un po' crudo in alcune parti, d' una fattura unita e precisa. Nei particolari e, specie, nel paesaggio, noi riscontriamo tutta la minuzia di Van Eyck. I pastori che fanno ressa alla porta della stalla fanno già presagire i tipi rusticani di Van der Goes, mentre il S. Giuseppe ha una fisonomia che troviamo anche in parecchi maestri fiaminghi, specialmente in Van der Weyden e in Memlinc. Tutta l'opera, d'altronde, denota uno spirito a parte, una spiccata personalità. Ormai non se ne potrebbe più confondere il carattere con qualsiasi altro maestro francese o fiammingo.

Tali tratti caratteristici ci permettono d'assegnare con tutta sicurezza allo stesso maestro la *Madonna*, che figurò pure a Bruges. Quest' opera, di primo acchito, non piace. La Santa Vergine, dal viso sproporzionato, ha un tipo poco simpatico : il Bambino Gesù, raggrinzito e vizzo, non è meglio avvenente : inoltre la difettosa prospettiva colpisce l' occhio anche il meno esercitato. Nondimeno, il quadro è interessante sotto più di un rapporto ed è, sovratutto, per l'accurata esecuzione dei particolari che ottiene il nostro suffragio. La bordura della veste, il libro di preghiere dai fermagli d'oro posato sul bianco e, specialmente, lo sprazzo di luce della finestra che ricorda molto Jan van Eyck, formano altrettanti deliziosi particolari.

Una terza opera è attribuita allo stesso maestro : *La Vergine gloriosa ;* ma ci sembra sia permesso un dubbio circa una tale assegnazione. È, del resto, un capolavoro, d'una finezza e d' un buon gusto

[1] Luigi II d'Angiò, nipote di Giovanni II, re di Francia, nato nel 1377, incoronato re di Napoli da papa Clemente VII nel 1390, impossibilitato a impossessarsi del reame del suo competitore Ladislao di Durazzo, e morto nel 1417.
(*Nota della Direzione*).

straordinari. La Santa Vergine ha un tipo nobile e severo, ma, a giudizio nostro, la più bella figura è quella di S. Agostino, che esprime una pietà profonda e sincera. Sono anche qui i particolari che, con la loro finitezza e la loro perfezione, conferiscono a questo pannello un fascino speciale.

Quale sia la nazionalità che, un giorno, si potrà, senza dubbio, assegnare al *Maestro de Flémalle*, è fuori di contestazione ch' egli dev' essersi formato nell'ambiente in cui lavoravano i Van Eyck, i Van der Weyden, i Petrus Christus. Egli possiede, certamente, un carattere suo proprio, mantiene ben distinta la propria originalità, ma non è possibile, in onta a tutti i sofismi, il separarlo dal gruppo al quale appartiene per la stessa sua educazione artistica.

Altrettanto si può dire d' uno de' pezzi più curiosi dell'esposizione : l'*Annunciazione*, che proviene dalla chiesa della Maddalena di Aix-en-Provence. Parecchi dotti si sono accordati nel riconoscere in quest' opera delle affinità coi quadri di Corrado Witz, originario della Svevia, stabilito a Basilea nel 1434, che fu uno de' primi maestri stranieri che subirono l' influenza dei fratelli Van Eyck. In definitiva non c' è nulla di francese in questo quadro,

NICOLA FROMENT — IL ROVETO ARDENTE — CATTEDRALE D'AIX-EN-PROVENCE. (Fot. Giraudon).

eccetto gli indizi *esteriori*, come i blasoni, un baldacchino a gigli d' oro, ecc., i quali stabiliscono, tutt' al più, che l' opera fu eseguita per, od anche in Francia, ma non minimamente che l' autore fosse di nazionalità, oppure soltanto di educazione francese. A ogni modo, il quadro è d'un carattere solenne, impressionante. In una chiesa imponente, nella quale, tra le colonne, si vedono circolare alcuni personaggi, la Santa Vergine, avvolta nel suo ampio

MAESTRO DI MOULINS — LA VERGINE IN GLORIA COI DONATORI — CATTEDRALE DI MOULINS.
(Fot. Sauvanaud).

manto di broccato d'oro, sta inginocchiata davanti a un leggìo. L'angelo, dalle ali di falco, non meno sontuosamente abbigliato, le si avvicina, mentre in alto, per un rosone aperto nell' architettura, il Padre Eterno fa piovere su lei un raggio luminoso, in cui, particolare ingenuo, si slancia il corpo minuscolo di Cristo. Il tono generale, dominato dall'architettura grigia, è un po' fosco e l'assieme alquanto manchevole di sentimento e d'espressione: nondimeno, l'importanza di questa pagina, riguardo alla storia dell' arte, non è minimamente menomata.

Eccoci giunti ad uno de' maestri più indiscutibili, a una delle glorie più pure della scuola francese: *Jean Fouquet*, nato a Tours tra il 1415 e il 1420, morto verso il 1480. Tutti quanti i suoi quadri, che si conoscono, erano riuniti all'esposizione. Ecco, innanzi tutto, il piccolo medaglione in smalto appartenente al Louvre e figurante il suo proprio ritratto, che, a quanto si dice, ornava un tempo il famoso dittico di Melun. La testa si stacca, quanto mai si può dire viva e tipica, dal fondo cupo, in cui si legge la iscrizione: JOHES FOVQVET. Per la prima volta, da oltre un secolo, le due antelle del dittico si sono trovate riunite in questa esposizione l'una venuta da Berlino, l' altra da Anversa. La prima, quella di sinistra, che, a parer nostro, è la più bella, rappresenta il donatore, Messer Stefano Chevalier, protetto dal suo Santo patrono. I due personaggi, visti a mezza altezza, si trovano in una sala sontuosamente adornata di marmi e d'oro, all'uso italiano. Se il donatore ha una fisonomia espressiva e bene studiata, noi gli preferiamo di gran lunga il Santo Stefano, figura nobile e pensosa, di una grande sentimentalità. L'assieme, nullameno, manca un poco d' armonia; i colori sono stridenti e pare siasi fatto un uso troppo frequente di ori riscintillanti. La seconda, che appartiene al Museo d'Anversa, ci è assai meno simpatica. In essa vediamo la Santa Vergine, rappresentata, a ciò che

MAESTRO DI MOULINS — LA NATIVITÀ — VESCOVATO DI AUTUN.

sembra, sotto le sembianze di Agnese Sorel[1]. D'un pallore livido, la fronte alta e nuda, il naso simo, gli occhi tirati in su, la bocca piangolosa, questa fisonomia nulla ha d'attraente. Inoltre, le forme sono sgraziate, l'atteggiamento goffo; il Bambino Gesù, gracile e bruttino, e i serafini dai colori striduli, non aumentano il valore di quest'opera, nella quale, peraltro, si deve apprezzare la sapienza dell'artista.

Riserveremo piuttosto la nostra ammirazione pel ritratto, d'altronde ben noto, di Guglielmo Giovenale degli Orsini[2], che appartiene al Louvre. Anche qui, troviamo un fondo analogo a quello che abbiamo già notato su l' imposta di Stefano Chevalier. Il nostro personaggio, un buontempone dalla faccia paonazza, che doveva amar molto il vino di Francia, è rappresentato con le mani giunte. Alla cintola porta una larga borsa e ben fornita senza dubbio. Tutto il personaggio è colto al vivo e con grande maestria. C'è da rimpiangere, peraltro, lo stato deplorevole in cui questa pittura si trova. Se, sotto un tale rapporto, la si confronta per esempio con l' imposta venuta da Berlino, della quale or ora parlavamo, bisogna convenire che la Francia, per quanto riguarda la conservazione de' suoi tesori, è ancora molto indietro.....

Il ritratto di Carlo VII, appartenente del paro al Louvre, è d'un'epoca sensibilmente anteriore, ciò che viene confermato dallo stile più arcaico. La fisonomia noiata ed arcigna del sovrano, la stramba sua pettinatura, la posa goffa delle sue braccia serrate entro larghe maniche, tutto ciò costituisce un poco gradevole insieme. Notevole, nondimeno, la cura del vero che ha presieduto all'esecuzione di quest'opera.

Allo infuori di stupende miniature autentiche su le quali, disgraziatamente, qui non ci potremmo estendere, faremo ancora menzione di due opere di primo ordine attribuite a Jean Fouquet.

Diciamo, innanzi tutto, che una tale attribuzione sembra a noi dover essere circondata da tutte le riserve. Si tratta, in primo luogo, d'un *Ritratto d'uomo in busto*, della collezione Liechtenstein, di Vienna, preteso ritratto di Fouquet, dipinto da lui stesso; senza arrestarci a contraddire una tale attribuzione, ammiriamo la suprema bellezza di quest' opera, che è, senza dubbio, una delle più belle raccolte nel padiglione Marsan. Ciò che, in essa, colpisce più di tutto è la rara perfezione della modellatura delle carni, il gioco delle ombre e della luce, la vita che palpita in tutto il viso. Ci troviamo in presenza di un'opera che discende in linea retta dalle più belle creazioni di Jan van Eyck, nè sappiamo troppo scorgere ciò che vi si potrebbe scoprire di francese.

Tale parentela si rivela anche più chiaramente nel secondo quadro: altro ritratto d'uomo della collezione Wilzeck di Vienna, di stile decisamente fiamingo.

Si fece grande caso a Parigi d' un trittico proveniente dalla chiesa di Sant'Antonio di Loches, rappresentante il Calvario, col trasporto della Croce e la Sepoltura. Il catalogo si spingeva sino a paragonarlo a Memlinc! A nostro avviso, è, invece, un'opera molto mediocre, di pessimo gusto, dalle forme pesanti e sgraziate e il colorito fosco.

Fermiamoci, piuttosto, ad uno dei capolavori dell'esposizione: il *Trionfo della Vergine* di Engherrando Charonton (Ospizio di Villeneuve-lez-Avignon). Il quadro può non gradire di prima vista. La composizione poco comune, i cherubini e i serafini dai colori stridenti, lo stato di deperimento in cui la pittura si trova, tutto ciò non è fatto per attrarre. Ma, guardandola ben da presso, studiando specialmente i gruppi dei beati schierati a destra e sinistra della Santissima Trinità, noi ci sentiamo sempre più vinti dal fascino di un'arte veramente superiore. Ciò che noi apprezziamo più di tutto è di sentire che ci troviamo davanti all'opera di un artista veramente francese, la cui originalità e personalità si mostra bastevolmente forte, da aver resistito alle influenze straniere. Ecco, finalmente, un' opera per davvero francese e che merita di andare di pari passo con le più belle produzioni dell'estero.

La *Pietà*, d'autore sconosciuto, proveniente dal medesimo Ospizio, ma di ben diverso carattere, non è però meno interessante. Il catalogo l'assegna alla scuola di Nicola Froment. Domandiamo per qual motivo. Noi vi riscontriamo piuttosto un carattere spagnuolo. I minareti, che spiccano sul fondo d'oro, potrebbero far credere che l' autore abbia veduto l'Africa. L'opera è di stile largo; il corpo del Cristo è d' un realismo impressionante, brutale, che noi non riscontriamo nè nei fiaminghi, nè negli italiani e nemmeno nei francesi di origine incerta. Le figure della Santa Vergine, ma specialmente quella di San Giovanni, sono di una grande bellezza e di un sentimento profondo. Tuttavia, il personaggio più interessante del quadro è il donatore, un sacerdote inginocchiato a sinistra, dai lineamenti molto accentuati,

[1] Agnese Sorel, figliuola di Sorel di Saint-Gérard, nata nel 1840 a Fromenteau in Turena e morta, vuolsi avvelenata, a Jumièges nel 1450, detta *La dame de beauté*, fu la favorita di re Carlo VII, sul quale esercitò sempre una benefica influenza.

[2] Giovenale degli Orsini, francese, nato nel 1360, morto nel 1431, fu il magistrato che, durante la pazzia di re Carlo VI, seppe tener testa a Filippo di Borgogna e frenarne gli abusi, e mantenne fede al re ed alla nazione, tra l' infuriare degli opposti partiti dei Borgognoni e degli Amagnachi.

(*Note della Direzione*).

ravvolto in una cotta, amplamente panneggiata. Noi notiamo in questo ritratto, come d'altronde in tutto il quadro, un fare largo, una robustezza di fattura che ci fanno quasi presentire Velasquez.

Una delle figure più interessanti dell'esposizione è stata quella di *Nicola Froment* di Uzès, del quale la Galleria degli Uffici di Firenze possiede un'opera capitale. A Parigi egli era rappresentato, in principal modo, da un imponente trittico *Il roveto ardente*, coi donatori: il re Renato e la regina Giovanna, di Laval [1]. Fa d'uopo, certo, apprezzare i pregi dell'artista: vi sono parti ammirabili, particolarmente il paese, l'angelo, la Santa Vergine e i ritratti dei donatori. Vi si nota però una tendenza a esagerare l'espressione, come nel Mosè, figura, d'altronde, di una grande energia. Il suo colorito è poderoso: esso passa dal rosso intenso ai verdi, ai neri, senza tuttavia presentare quell'armonia che troviamo sempre nei fiaminghi. Ciò che colpisce in quest'opera è la mancanza di unità tra le imposte e il centro. I donatori e i loro santi patroni sono eseguiti in proporzioni molto maggiori di quelle dei personaggi del pannello centrale, mentre questo rappresenta una scena a cielo aperto, quando, invece, i pannelli laterali ci offrono degli interni tappezzati. Da ciò una mancanza di unità nella composizione, che nuoce all'effetto complessivo.

Vediamo poi gli stessi donatori rappresentati in busto sopra un ammirabile dittico dello stesso artista, che appartiene al Museo del Louvre.

Quanto a S. Siffrein, bella figura di vescovo, se ne contesta l'attribuzione a Froment, il che non toglie ch'essa non sia un'opera di grande stile.

In tutti cotesti dipinti, ma segnatamente nel *Roveto ardente*, noi vediamo dominare le influenze fiaminghe. Ciò non ostante, il pittore conserva sempre un carattere originale, ma non è da questo ch'egli trae le sue più felici ispirazioni.

Tale influenza, incrociata con la influenza italiana, si manifesta quanto mai evidente in un pittore sconosciuto, indicato col nome di *Maestro di Moulins*. Pare di trovarsi in presenza di un allievo immediato di Van der Goes, il cui capolavoro *La Natività* si trova nella Galleria degli Uffici di Firenze. Si confronti questo quadro meraviglioso con la nostra riproduzione d'una *Natività* del Maestro di Moulins esposta a Parigi e proveniente dal Vescovato di Autun, o si confronti l'*Annunciazione*, dipinta a chiaroscuro sull'esterno delle imposte del trittico di Firenze, col medesimo soggetto trattato dal Maestro di Moulins su le imposte del suo quadro della cattedrale di Moulins. La parentela è troppo evidente perchè sia necessario insistervi, e tra le opere che abbiamo citato corre una distanza di vent'anni.

Tutto ciò, del resto, non impedisce che il *Maestro di Moulins* non sia uno de' pittori più squisiti ed attraenti che figuravano nell'esposizione.

Il suo grande trittico, procedente dalla cattedrale di Moulins e che a lui valse il suo nome, è un'opera sontuosa, nella quale ammiriamo un disegno corretto, una tecnica franca e sicura, un colorito vigoroso, quantunque un po' aspro in certi contrasti. Rimarchevole singolarmente il tipo affatto speciale degli angeli, che si somigliano assai tra di loro e che troveremo in parecchi altri quadri dello stesso maestro, sovratutto, nella deliziosa *Madonna* del Museo di Bruxelles. Di formato molto piccolo, questo pannello si distingue per un colorito brillantissimo e una pittura fine e consistente.

Abbiamo menzionato più sopra la *Natività* dello stesso maestro. Secondo ogni apparenza, è un'opera della sua giovinezza, benchè l'ingegno dell'artista già vi si affermi schiettamente. Il tono generale è più smorto, più fuso, epperò più armonico che negli altri suoi quadri.

L'opera più riuscita di questo maestro è, senza dubbio, la *Dama presentata da S. Maddalena* che il Louvre ha avuto la buona sorte di acquistare all'esposizione. In essa noi troviamo i pregi del pittore sviluppati al più alto grado. È, in specie, la finitezza dell'esecuzione e lo sfarzo straordinario del colorito che ci affascina. Disgraziatamente l'artista, assorbito tutto dalla tecnica irreprensibile, non ha saputo evitare la placidezza e la frigidità della porcellana. I suoi personaggi sembrano statue, impressione che viene accresciuta dal pallore delle carnagioni.

Un'opera importante è pure attribuita allo stesso maestro, ma, quantunque vi sieno forti presunzioni in favore di tale assegnamento, noi crediamo doverlo circondare di riserve: è *Il donatore protetto da un Santo guerriero*, che proviene dal Museo di Glasgow. È un'opera di prim'ordine, di un'abbagliante freschezza, d'un grande stile, al punto da far pensare a Van der Goes. Ma per noi essa rimane enigmatica: vi notiamo uno spirito, una ispirazione troppo diversi per poterne far dono al Maestro di Moulins. E ci ostiniamo a credere che il vero autore, se un giorno ci sarà rivelato, apparterrà assai più alla Fiandra che a

[1] Renato d'Angiò, conte di Provenza, duca di Lorena e di Bar e pretendente a re di Napoli, nato ad Angers il 26 giugno 1408, morto nel 1480, modello dei Sovrani, per la semplicità del costume, la coltura, la sapienza e l'amore paterno pe' suoi sudditi, e Giovanna II, regina di Napoli (414-434) che lo adottò quale suo erede. (*Nota della Direzione*).

MAESTRO DI MOULINS — MADONNA TRA GLI ANGELI — BRUXELLES, MUSEO REALE.

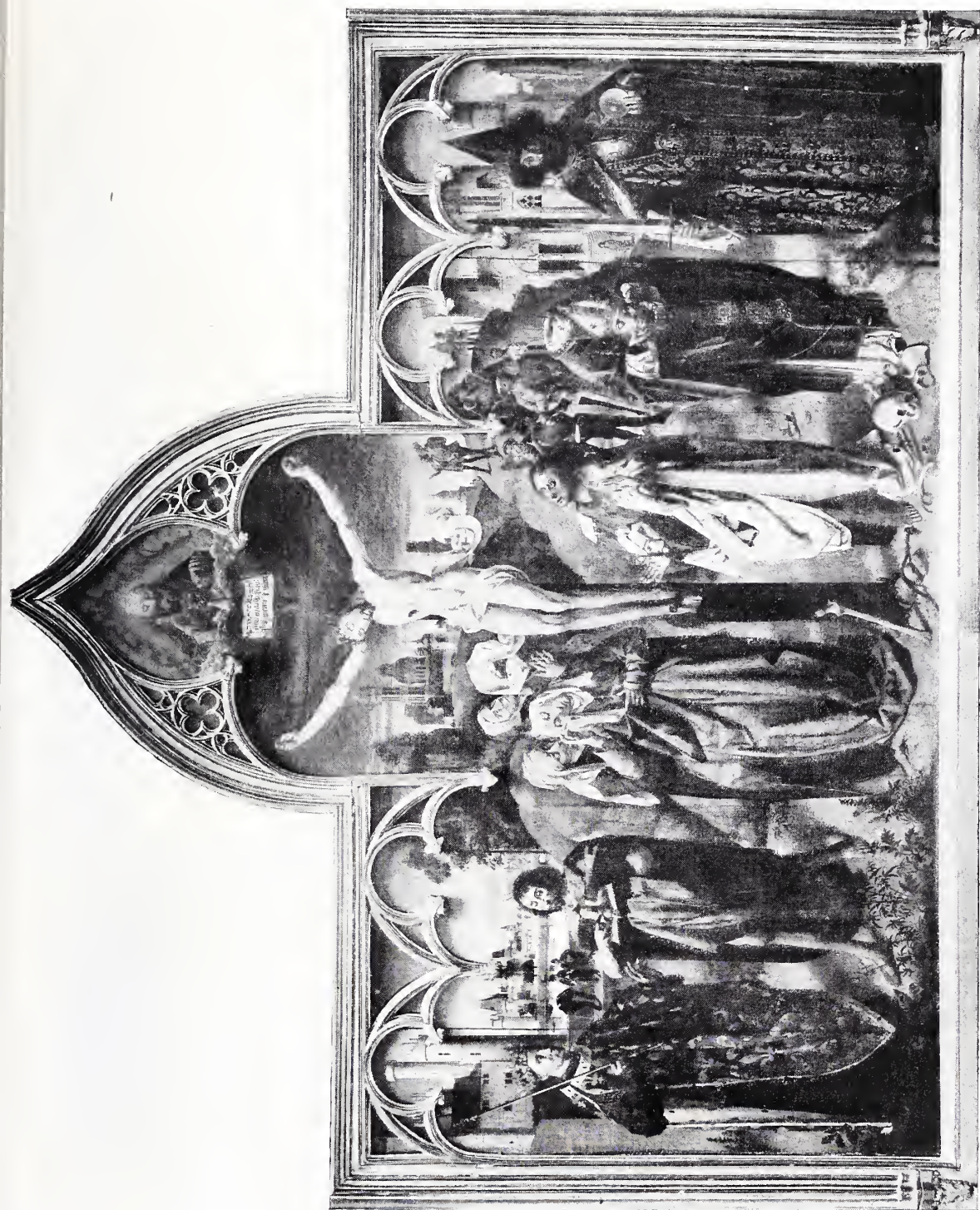
qualunque altro paese, a malgrado degli indici *esterni* che parlano evidentemente in favore della Francia.

Allo stile del Maestro di Moulins si rannoda più o meno direttamente un delizioso ritratto del *Delfino Carlo-Orland* [1], assegnato dal catalogo a Jean Bourdichon. D'un colore pallidissimo, trattato quasi a chiaroscuro, il busto spicca su di un fondo rosso cupo. È un'opera molto sentita, che ci soddisfa sin dalla prima occhiata e che va noverata tra i più bei ritratti dell'esposizione.

Qui vogliamo far menzione di un'opera molto discussa: *La Crocifissione* del Palazzo di Giustizia

[1] Il delfino Carlo-Orland, figlio di Anna di Bretagna e di Carlo VIII, era nato al Plessis-les-Tours il 10 ottobre 1492 e morì ad Amboise l'8 dicembre 1495. (*Nota della Direzione*).

MAESTRO DI MOULINS — DAMA PRESENTATA DA SANTA MADDALENA — PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

di Parigi. D'origine e d'autore ignoti, questo quadro è stato probabilmente eseguito a Parigi. È un saggio curioso di un'arte già molto avanzata, eseguito con grande valentia, ma così spoglio d'ogni originalità da imitare sino alla copia tipi presi a prestito da opere fiaminghe e tedesche. L'assieme non manca

IGNOTO — IL CALVARIO — PARIGI, PALAZZO DI GIUSTIZIA.

di maestà e il colorito sobrio, ma un po' cupo, fa di questo pannello un pezzo di pittura gradevole, ma più decorativo che veramente pittorico.

Se, nel secolo XV, le influenze dell'arte fiaminga furono preponderanti in Francia, a partire dal primo quarto del secolo XVI, vi s'incontrano influenze schiettamente tedesche, schiettamente di Durer e di Holbein. In opposizione al buon senso, i critici francesi ne traggono materia ad argomentare in favore della superiorità dell'arte francese. Si è arrivati sino al punto di revocare in dubbio l'attribuzione degli *Ambasciatori* dell'Holbein alla National Gallery di Londra!

In realtà, tutti codesti quadri scendenti sino verso la fine del secolo XVI non hanno più nulla di *primitivo*. Essi erano raccolti in uno speciale comparto dell'esposizione e noi dobbiamo rinunciare ad esaminarli partitamente per tema d'abusare dell'ospitalità che ci viene offerta da questa Rivista.

Molti di questi piccoli pannelli, quasi tutti ritratti, si rassomigliano, del resto, singolarmente. Riesce difficilissimo, ad esempio, distinguere tra loro certe opere di Jean Clouet e di Corneille di Lyon. Ma amendue danno prova di un ingegno parimente prodigioso. Quelle fisonomie bene studiate, rese minuziosamente nelle loro fresche carnagioni, su di un fondo azzurrastro o verdastro, sono altrettante piccole meraviglie di stile e di buon gusto. Potremmo citarne parecchie d'una leggiadria squisita, meno profonde dei ritratti di Holbein, ma dall'esteriore altrettanto attraente.

Francesco Clouet è più avanzato, più decadente. Gli si deve concedere una maggiore scienza, una concezione più larga; ma gli mancano la venustà e la nobiltà de' suoi predecessori. Il *Ritratto di Elisabetta d'Austria* [1], che appartiene al Louvre, e passa pel suo capolavoro, è ammirevole per fattura, specialmente nei particolari, ma la fisionomia manca di vita, non è che un fantoccio, pretesto a dipingere stoffe e pietre preziose. Notiamo, nullameno, gli splendidi suoi ritratti a matita, appartenenti alla Biblioteca Nazionale.

Taceremo delle alcune opere dell'ultimo scorcio del sec. XVI, periodo di grande decadenza così in Francia come altrove. Esse nulla aggiungono all'interesse dell'esposizione, ove non sia dal lato storico, per caratterizzare la discesa di un'arte che, come abbiamo visto, aveva prodotto capolavori del più alto pregio.

Tra le scolture e le tappezzerie v'erano capi di primissimo ordine. Ma esse vi erano state disposte per adornare le sale, senz'altra pretesa se non quella di offrire qualche termine di paragone con le pitture esposte. Quanto ai manoscritti miniati, riuniti in una speciale mostra alla Biblioteca Nazionale, essi comprendevano opere del più grande interesse, quantunque ne mancassero de' più rilevanti, quali *Les Heures de Chantilly*.

Siccome questo nostro articolo non si riferisce che ai quadri, dobbiam rinunciare a tener parola di tutte codeste opere, la storia delle quali è sì intimamente collegata a quella della pittura.

Non sapremmo però terminare senza attestare la gratitudine che, da parte di ogni amatore dell'arte, si sono meritati gli ordinatori dell'esposizione. Si può non ammettere le loro troppo ardite conclusioni, figlie di un amor proprio che, d'altronde, è d'assai preferibile alla precedente noncuranza; ma bisogna riconoscere che essi han compiuto un atto di coraggio e bisogna ammirare il loro zelo e la loro perseveranza, che assicuraron loro, sott'ogni riguardo, un inatteso risultato.

L'esposizione di Parigi apporterà i suoi frutti; essa, per ancora parecchi anni, fornirà materia di studio. E se le opinioni, le idee sono, al momento, tuttora confuse ed agitate, esse gradatamente si coordineranno e noi andremo debitori alla iniziativa dei Francesi della luce che si farà su molte questioni, rimaste oscure nella storia dell'arte.

P. B. jr.

JEAN FOUQUET — AUTORITRATTO (SMALTO).
PARIGI, MUSEO DEL LOUVRE.

[1] Elisabetta d'Austria, figlia dell'imperatore di Germania Massimiliano II, era la moglie di re Carlo IX.
(*Nota della Direzione*).

IL MUSEO DELLE PASSIONI UMANE.

UANTUNQUE sia percorsa dai *trams* elettrici della linea di Fiesole e sia una delle arterie che uniscono i magnifici viali all'artistico centro della città, via Gino Capponi è tra le vie fiorentine una delle meno frequentate: i suoi marciapiedi, non più larghi d' un mezzo braccio, rispondono abbondantemente ai bisogni della circolazione.

Non v'è, del resto, una ragione visibile perchè un fiorentino debba passare per una via così squallida e malinconica, che non ha altro di relativamente notevole che la gran mole giallastra del palazzo Capponi, la quale occupa molta parte del lato destro, in linea parallela ad un alto e lungo muro di cinta, alla cui sommità si affacciano i rami di qualche albero da giardino e, ad intervalli, ciuffi di gelsomini e tralci di rose.

Verso la piazza dell' Annunziata il muro diventa più alto: si vedono alzarsi al di là i tetti di alcune costruzioni dal severo aspetto monastico.

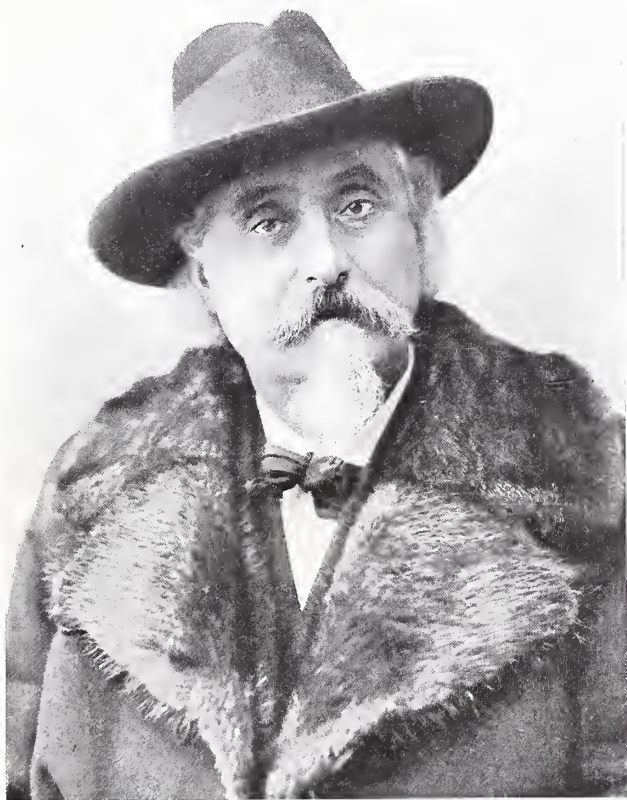
Ma che c'è dunque dietro quel muro?

Non sembra che a Firenze molta gente lo sappia. Un giorno che passavo di là udii appunto rivolgere questa domanda da un fiorentino ad un altro:

— *Icché c' è detro a quer muro?*

— *Mah!...* — rispose l'altro: — *e' ci saranno le scuderie di' mmarchese 'apponi....*

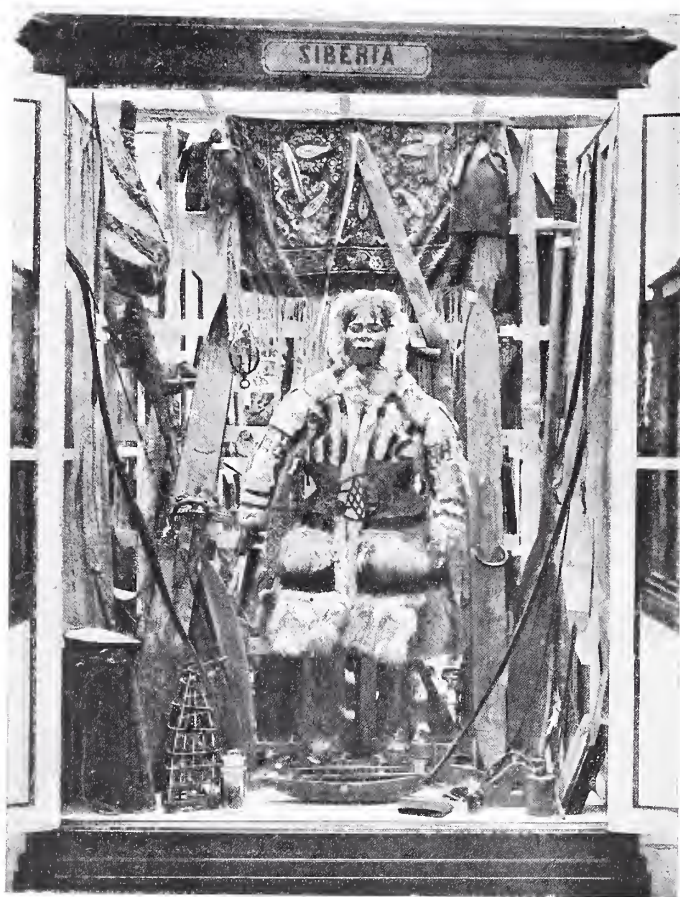
Sarebbe stato impossibile immaginare un' antitesi più stridente ed un' ironia più atroce: dietro quel muro ci sono nientemeno che i laboratorii e i gabinetti di fisiologia, di fisica e di chimica; le scuole di Giulio Fano, di Antonio Roiti, di Ugo Schiff, i RR. Musei d'antropologia e di psicologia; il laboratorio antropometrico, la scuola di Paolo Mantegazza — tutto raccolto in un vasto palazzo che si distacca dall'abside dell'Annunziata e va a spingere le sue ultime mura fin nell'antico giardino dei Semplici, ora adibito alle funzioni d'Orto botanico.

Altro che scuderie!... C'è un vero tempio della scienza, con riti dei più solenni e adorazioni delle più alte, nel quale, durante la mia vita universitaria, ero entrato più volte a capo scoperto, quantunque

PAOLO MANTEGAZZA.

(Fot. Montabone, Firenze).

appartenessi ad una religione tutta diversa: studiavo infatti filosofia e lettere nel palazzo attiguo che fa angolo con piazza S. Marco e via della Sapienza.

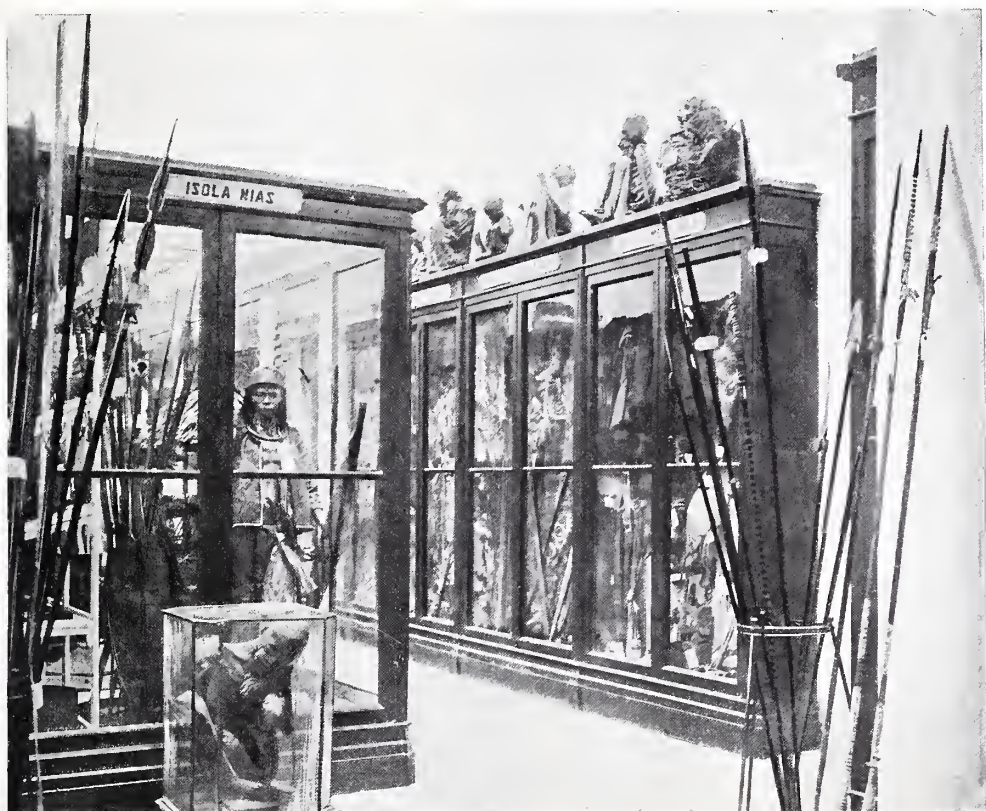
Ma fra una lezione di grammatica comparata ed simo palanchino, che, anche adesso, nell' ora della siesta, mi torna, inutilmente desiderato, nella memoria rievocatrice.

Nell'edificio di via Gino Capponi ciò che, per affinità di studi, mi interessava naturalmente di più

MUSEO D'ANTROPOLOGIA — UNA VETRINA DELLE COLLEZIONI SIBERIANE.

una di fisiologia; fra un'indagine interminabile sopra un punto controverso dei frammenti di Eschilo e un'esperienza come quella della produzione dei raggi Roentgen o dell'illuminazione dei tubi di Geisler, la scelta non poteva esser dubbia: esulavo perciò molto spesso, così, *en touriste*, dalla facoltà di lettere in quella di scienze — quando, per trovare un terreno neutro, non andavo a dormire nell'annesso Museo indiano, in un soffice e deliziosis-

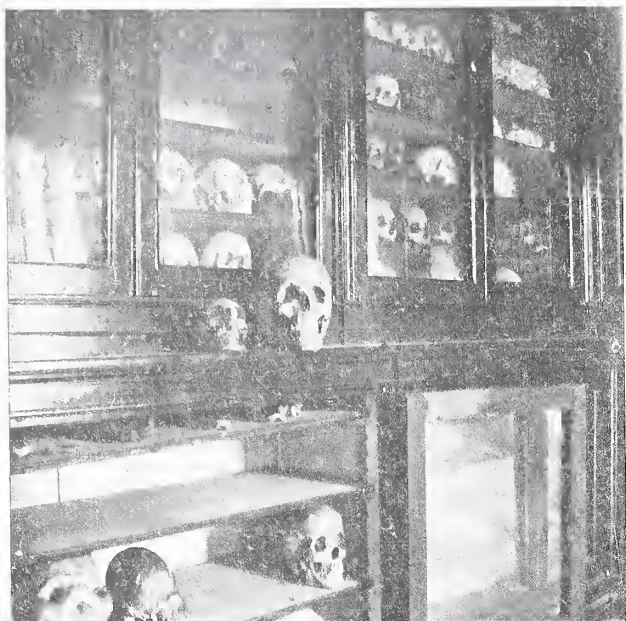
era il museo e la scuola di antropologia, ove studia e lavora, scrive e conversa uno degli uomini più simpatici e più geniali che sia rampollato da settant' anni dal nostro meraviglioso tronco latino, sempre giovine e sempre possente: il senatore Paolo Mantegazza.

Il museo, o meglio i musei, perchè si tratta di diverse sezioni raggruppate insieme, sono ciò che di più vario e di più curioso si può immaginare.

Non è il caso di domandare che cosa c' è dentro, ma di chiedere piuttosto che cosa non c' è. E, vi confesso, è assai difficile rispondere, perchè il Mantegazza ha dato al suo museo la fisonomia dei suoi libri, vere enciclopedie caleidoscopiche in cui si vedono passare tutti i vizi e tutte le virtù, tutte le bellezze due automobilisti, che viceversa sono due Samojedi, marito e moglie, vestiti di pelli, collocati in una vetrina, in mezzo ad ascie, a freccie, a barattoli, ad utensili di tutti i generi raccolti dal comm. Sommier in un viaggio siberiano rimasto celebre. Dall'altro lato della vetrina, un terzo ed altrettanto misterioso

MUSEO D'ANTROPOLOGIA — UNA GALLERIA DELLE COLLEZIONI ETNOLOGICHE.

e tutte le deformità, tutto quello che vi può essere di più ordinario e di più straordinario in questo mondo — e nell'altro.

Salite il grande scalone, disadorno e malinconico, più pauroso che solenne; montate al primo piano di questo palazzo semi-greco e semi-egizio che il primo conte di Mirafiori rifiutò come dono paterno; suonate il campanello, ed entrate: rimarrete a bocca aperta appena varcata la soglia, non fosse altro perchè vi troverete davanti, in atto di ricevervi, Samojedo se ne sta immobile ed imperterrito in mezzo a due smisurati archi da freccie. Chi diavolo è costui? Forse « Colui che tende l'arco » al quale allude tante volte nelle sue rime melodiosissime Gabriele d'Annunzio?

Il lettore mi perdonerà quest'ipotesi, considerando che ci troviamo nelle regioni polari — dalle quali si passa però, con un balzo vertiginoso, in quelle tropicali, poichè, nella vetrina di destra, è disposta una magnifica collezione di oggetti arabi, alcuni

IL TESCHIO PIÙ GRANDE E QUELLO PIÙ PICCOLO CHE SI CONOSCONO.

Chi abbia della geografia la stessa idea, molto approssimativa, che ne aveva Pasquale Stanislao Mancini, il quale credeva che Aden fosse in Africa, avrà del museo antropologico l'idea di un *bazar* di cianfrusaglie, in parte assai curiose e in parte insignificanti; ma chi sappia che il Sudan non ha niente a che fare con l'isola di Borneo e che le frontiere del Thibet sono molto distanti dai porti inabbordabili del Benadir, si interesserà all'osservazione delle collezioni ricchissime come alla lettura di un libro e anzi di parecchi libri di viaggi che descrivano il carattere, l'indole, le abitudini, il grado di civiltà, le curiosità più tipiche di tutte le razze umane che popolano i continenti mal noti e le isole disseminate in mezzo agli Oceani.

Tra queste collezioni ne noto una che, oltre al valore scientifico, perchè alcuni oggetti sono assolutamente unici, presenta un interesse storico eccezionale; ed è quella formata dagli oggetti raccolti dal celebre capitano Cook, nel suo terzo viaggio (1777-1779), oggetti che sono stati magistralmente illustrati dal prof. Giglioli.

Più innanzi, in una grande sala illuminata da

dei quali veramente meravigliosi per finezza di esecuzione e per gusto artistico.

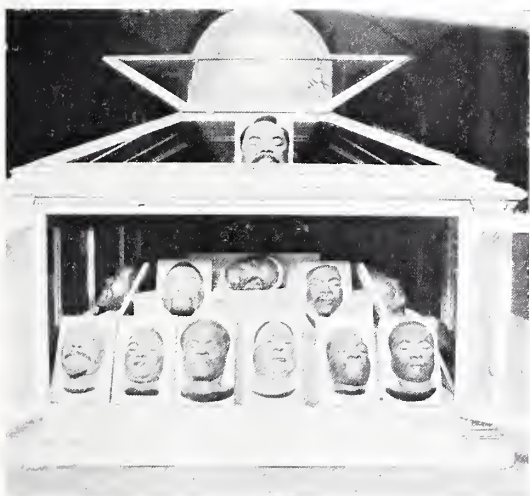
Siamo dunque fra le collezioni etnologiche che Paolo Mantegazza ha raccolto con minuziosa cura e con grande discernimento, ordinandole come meglio ha potuto negli angusti locali che sono stati messi a sua disposizione. Le vetrine che girano intorno alle pareti, che si allineano in mezzo alla lunghissima sala e che si rincorrono in altre stanze laterali, contengono oggetti che si riferiscono alla storia, agli usi, ai costumi di tutti i popoli della terra: gli idoletti di terra dell'antico Perù si guardano con le mummie egiziane collocate in alto sull'ultima tavola degli scaffali; gli oggetti d'ornamento muliebre in uso tra i selvaggi di Sumatra o fra le tribù della Costa d'Oro stanno a fronte degli indumenti sacerdotali di popoli asiatici; gli avanzi di una piroga che forse ha risalito le acque del Niger o quelle del Lago Rodolfo seguono ai fasci di freccie appartenute agli indigeni della Polinesia o ad utensili di pesca già adoperati dagli abitanti della Lapponia o della Terra del Fuoco.

SALA DEGLI SCHELETRI — GIGANTI E PIGMEI.

un'ampia vetrata, da cui si abbraccia l' intera vista del magnifico giardino dei Semplici, incominciano le collezioni anatomiche con le prime serie della celebre raccolta di crani, che è ritenuta, per numero e per importanza, forse la prima d' Europa. La serie dei crani etruschi è certo la più ricca di quante ne esistono; quella dei crani della Nuova Guinea raccolta dal Beccari e dal De Albertis è un vero tesoro per gli studiosi; sono pure notevoli 179 teschi della Nuova Bretagna donati al museo dall' etnologo Parkinson ed alcuni rarissimi crani di Quichua e di Aymarà.

Rilevo dai cataloghi che il materiale anatomico giunge al numero 4416 e che gli oggetti etnologici sommano ad 8014. In realtà questi sono però molti di più, perchè parecchi sono stati catalogati insieme, con un unico numero.

I TESCHI DEL BEATO VALFRÈ, DEL FOSCOLO, DI GIOVANNI DALLE BANDE NERE, DEL VOLTA E DI UN IDIOTA.

La parte anatomica del museo, che io chiamerei piuttosto la parte macabra, continua in varie stanze laterali, le cui vetrine sono tutte ingombre di crani allineati, classificati per nazioni e per regioni. In uno scaffale ne sono raccolti alcuni che sono delle vere curiosità: il cranio più grande, per esempio, e il cranio più piccolo che si conoscano. È inutile dire che anche quest' ultimo apparteneva ad una persona adulta.

ETNOLOGIA COMPARATA.

Esaminando qualcuno dei teschi che mi sfilavano davanti agli occhi, notavo le anomalie più visibili, che mi facevano venire in mente le teorie lombrosiane. Mi pareva che i crani dei cretini e dei delinquenti si potessero riconoscere con una grande facilità fra i teschi di conformazione normale: alcuni, dalle fronti sfuggenti, dalle tempie rilevate, dalla cassa cranica sviluppata posteriormente, mi avevano sinistramente impressionato; al contrario, un teschio rotondo, di perfezione maravigliosa, mi fece pensare che avesse appartenuto ad uomo, o ad una donna, di grande equilibrio intellettuale, di tendenze tranquille, di squisita bontà.

— È un cranio recente — mi disse il d.r Mochi, valorosissimo assistente del prof. Mantegazza, che mi accompagnava nella mia visita. — Se vuole, si può vedere a chi appartenne.

Sfogliammo il catalogo: il teschio apparteneva, ahimè, ad un brigante sardo, che aveva sulla coscienza ventiquattro grassazioni e che era stato ucciso trenta anni fa in uno scontro coi carabinieri.

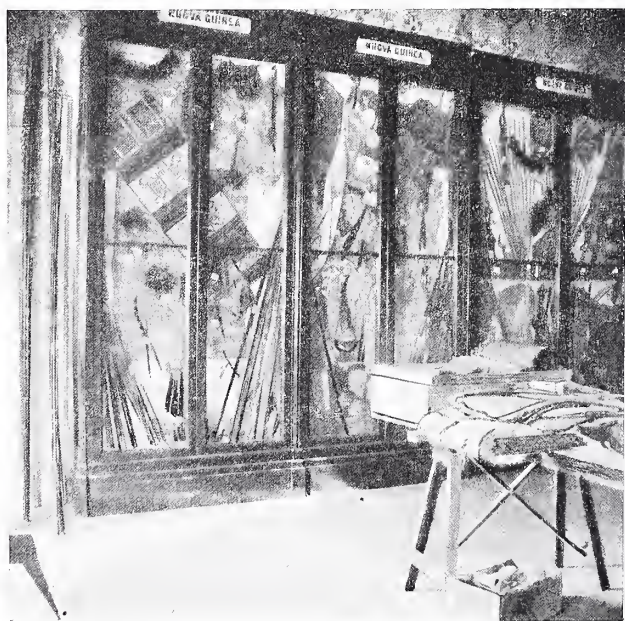
L'insuccesso delle mie induzioni antropologiche non avrebbe potuto esser maggiore; ma mi consolai quando il d.r Mochi, per dimostrarmi le difficoltà che vi sono per distinguere il cranio di un uomo di ingegno da quello di uomo comune, il teschio

COLLEZIONI ETNOGRAFICHE — AFRICA ROMANA.

di un santo da quello di un ateo, mise in fila, l'una accanto all'altra, le riproduzioni dei crani del Beato Valfrè, del Foscolo, di Giovanni dalle Bande Nere, del Volta e di un idiota. Non si vedeva, vi garantisco, nemmeno tra i due ultimi, alcuna differenza dall'uno all'altro.

La collezione macabra è arricchita non solo da molte maschere prese sul cadavere di uomini noti, ma anche da alcune teste in carne ed ossa conservate nell'alcool e che sono tutto ciò che di più orribile si può immaginare. Una signora, che si era presa il gusto di andarle ad ammirare, svenne; un' altra, che ebbe la stessa debolezza, se ne fece una specie di incubo e per molti giorni e molte notti non ebbe davanti agli occhi che faccie di Araucani dallo sguardo immoto e dalla pelle grigiastra.

Alcune di quelle teste appartenevano infatti a sudditi dell'amenissimo Achille I, re di Araucania e di altri siti, morto da poco tempo completamente dimenticato a Parigi, dopo varii anni di un' allegra celebrità che gli aveva permesso di vendere agli imbecilli croci cavalleresche e di sbarcare il lunario. Nessuno in Europa credette tuttavia all' esistenza dell'Araucania: Achille I ne dubitò più degli altri; ma egli sarebbe morto contento se avesse saputo che in un museo del continente nativo esistevano come prove palpabili alcune teste di suoi amatissimi sudditi, morti ammazzati in una partita di caccia grossa. Del resto, anche questi Araucani, grandi bevitori di acquavite al cospetto di Dio, non potevano sognare miglior fortuna che andar a finire in un bagno d'alcool per tutta l'eternità, in un bagno di alcool purissimo che i custodi del museo non pensano davvero di mettere all' asciutto, come fanno solitamente i custodi dei musei di Pietroburgo e di Mosca, che, con lunghi cannelli di latta, succhiano, beato il loro stomaco, l'alcool in cui sono immersi i preparati anatomici.

Ma le collezioni macabre di Paolo Mantegazza non finiscono qui: c' è una sala interamente dedicata agli scheletri, uno dei quali piccolissimo ed altri grandissimi. Non mi indugio in questa sala perchè l'argomento

COLLEZIONI ETNOGRAFICHE — NUOVA GUINEA.

MUSEO INDIANO — SALONE.

non è piacevole e perchè, i lettori se ne saranno accorti, scrivendo del « Museo delle passioni umane », non ho ancora accennato ad alcuna passione nè umana nè inumana che sia.

Il « Museo delle passioni umane » è una sezione del museo antropologico ed è strettamente congiunto alla parte etnologica di esso: Paolo Mantegazza lo concepì con un' idea genialissima quindici anni or sono, e, malgrado gli scarsi mezzi posti a sua disposizione dal Governo, lo creò e lo arricchì a poco a poco, facendone un vero museo a parte, cui dette il nome di Museo di Psicologia.

Se il Museo Nazionale d'Antropologia è stato il primo creato in Italia, il Museo di Psicologia è stato il primo ed è rimasto l'unico creato nel mondo.

Mi par di rivedere anche adesso i segni visibili dell'interessamento più vivo sul volto austero e pensoso di Emilio Zola, quando il celebre romanziere, passando per Firenze, onorò della sua visita il Museo psicologico. Paolo Mantegazza aveva per l'occasione raccolto intorno a sè un gruppo di pochi intimi che egli volle presentare all'illustre maestro. Nervoso, agitato, impaziente, il senatore Mantegazza, aspettando l'arrivo di Zola, andava da una vetrina all'altra, perchè gli era venuto lo strano timore che le chiavi delle varie vetrine non aprissero più le rispettive serrature. Quando si fu rassicurato apparve più calmo. Zola giunse, come i sovrani, in orario perfetto. Mantegazza lo salutò, come sa far lui, con qualche parola di reverente omaggio; Zola ricordò a Mantegazza di aver preso dagli *Amori degli uomini* molti elementi per la *Bestia umana*. Dopo le presentazioni, durante le quali l'autore dell'*Assommoir* e della *Débacle* si inchinava profondissimamente, come se avesse conosciuto per fama gli sconosciutissimi nomi di tutti, incominciò la visita del museo.

La prima vetrina di cui Emilio Zola osservò gli oggetti fu quella della crudeltà. Mantegazza li mostrò ad uno ad uno: l'avanzo d'un pranzo di un cannibale, cioè un braccio umano mummificato, rosicchiato in tutte le parti carnose, fino ai tendini aderenti

VETRINA DELLA CARICATURA

MUSEO PSICOLOGICO — SENTIMENTO DELLA CRUDELTÀ.

Più interessante è la vetrina consacrata alla vanità. Gli oggetti che vi sono raccolti rappresentano ciò che di più curioso e di più sciocco hanno imaginato non soltanto i nostri antenati, ma anche i nostri contemporanei, per parere più belli... o meno brutti. Vi predominano, naturalmente, gli ornamenti femminili e vi si vedono rivelati molti segreti muliebri escogitati con incredibili artifici da fantasie affaticate a nascondere i difetti del corpo od a farne sembrar più armoniose le linee esteriori. Anche gli uomini hanno però la loro parte fra i documenti della più innocua delle debolezze umane.

Zola passò, senza troppo fermarsi, dinanzi alla successiva vetrina consacrata alla caricatura: le stampe e gli altri oggetti ivi raccolti si riferiscono ad uomini e a cose italiane, sconosciute nella massima parte al grande romanziere.

Un interesse vivissimo Emilio Zola lo dimostrò, ricordo bene, nella sala che segue, interamente destinata al sentimento religioso, o meglio, ai feno-

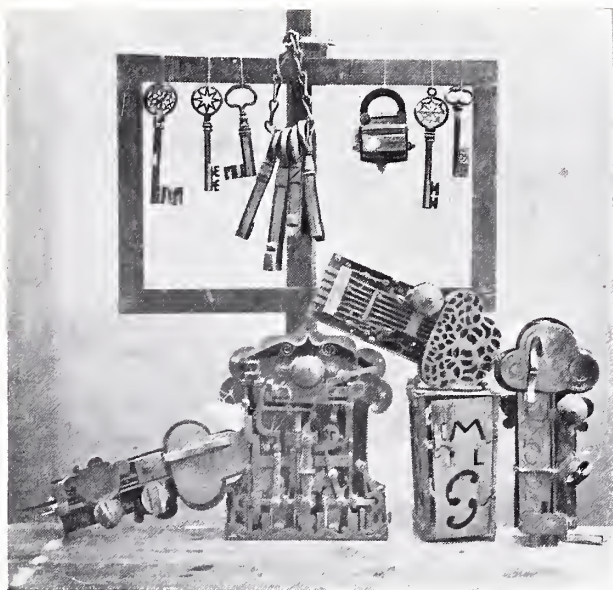
all'osso; varii istrumenti di tortura medioevali, fra i quali un casco di ferro, con punte interne aguzze e taglienti; la mannaia di un carnefice; una collezione di pugnali di tutte le epoche e di tutti i paesi; un antico fucile in forma di un bastone di ferro; un trofeo abissino, costituito da una parte del corpo umano recisa ad un bianco e poi essiccata, impagliata ed esposta come un'insegna ad una capanna scioana; una cintura da cacciatore, di pelle umana conciata, la cui storia si riannoda ad un dramma terribile svoltosi in Corsica, quasi un secolo fa, tra le famiglie Casabianca e Casanera: si vede benissimo in questa cintura di genere inusitato, la pelle della mano, con le unghie ancora attaccate alle dita.

Seguì la vetrina i cui oggetti si riferiscono al sentimento della proprietà: vetrina meno ricca e meno varia delle altre, perchè non vi si vedono che serrature antiche e moderne, enormi e minuscole, semplici e complicate, e chiavi di tutti i tempi, di tutte le foggie, di tutte le proporzioni, così che alcune potrebbero dar dei punti a quella famosa di cartapesta, nota ai Romani che hanno visitato almeno una volta il così detto Castello di Costantino.

MUSEO PSICOLOGICO:
UNA VETRINA DEL SENTIMENTO RELIGIOSO.

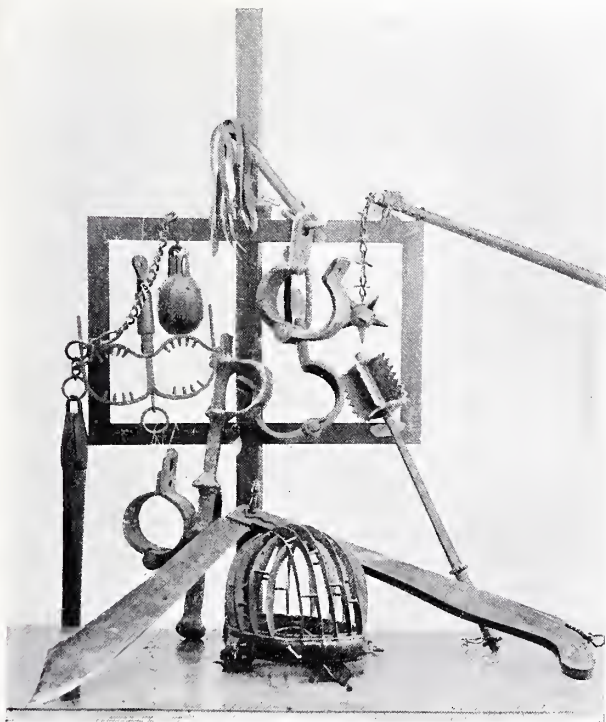
meni più strani e più caratteristici delle superstizioni popolari, specialmente nella media e nella bassa Italia. Mantegazza illustrava oggetto per oggetto, descrivendo l'indole e le abitutini di certe nostre popolazioni primitive, non ancora rigenerate dal soffio vivificante della civiltà e del progresso, e narrando aneddoti curiosissimi sui filtri delle fattucchiere e sui porta-fortuna delle mammane, esposti fra i documenti più strani dell'analfabetismo e della povertà di spirito che regnano ancora in alcune disgraziate plaghe del nostro paese.

MUSEO PSICOLOGICO — SENTIMENTO DELLA PROPRIETÀ.

Dove però l'autore della *Terra* e della *Bestia umana* apparve, per dir così, nel proprio elemento ed indugiò più a lungo, fu in una stanza attigua che Paolo Mantegazza tiene abitualmente serrata a catenaccio e lascia visitare soltanto ai medici ed agli studiosi autentici dei casi patologici relativi alla degenerazione dei sensi. Io lascio i miei lettori sul limitare di questa stanza, consigliandoli a recarsi a Firenze e a rivolgersi direttamente al Senatore illustre se desiderano essere autorizzati a studiare i documenti della nostra bestialità e della nostra follia.

MUSEO PSICOLOGICO — SENTIMENTO DELLA CRUDELTÀ

Al Museo antropologico, del quale fa parte, come sezione etnologica, anche il Museo indiano, è annesso il « Laboratorio antropometrico Paolo Mantegazza », costituito tre anni or sono in occasione del giubileo dell'insegnamento dell'insigne scienziato, con oblazioni di ammiratori pervenute da tutto il mondo. Oltre al Mantegazza e ai suoi assistenti, lavora in questo laboratorio con una cura indefessa Ettore Regàlia, aiuto del Senatore, meritamente noto nel mondo degli studiosi come uno dei nostri più profondi psicologi, come uno dei più dotti cultori delle discipline antropologiche.

Anello di congiunzione fra i laboratorii e i musei, è lo studio del senatore Mantegazza, che serve in parte anche da biblioteca ed in parte da sala di deposito degli oggetti che arrivano e che attendono d'essere classificati: se ne vedono sui tavolini, sugli scaffali e perfino sulla scrivania del professore.

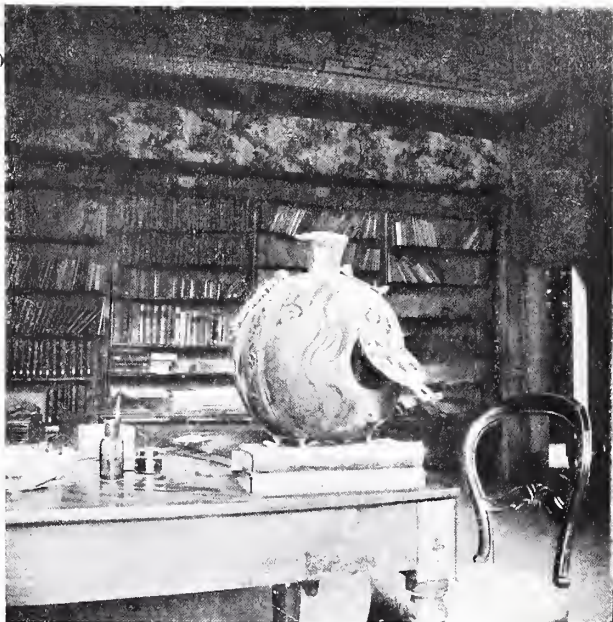
Paolo Mantegazza, quando non fa lezione,

quando non scrive, quando si riposa dal suo diuturno lavoro, ammette nel suo studio gli amici che vanno a trovarlo e gli scolari che si recano da lui per chiedergli il parere sopra qualche dubbio scientifico o per domandargli qualche consiglio sull'indirizzo degli studi che stanno facendo. Se il visitatore, per caso, non è mai stato al museo, Mantegazza gli pone immancabilmente dinanzi un *album* e ve lo fa sottoscrivere.

Quest'*album,* oramai vecchio e ingiallito, aspetta invano da tempo immemorabile una rilegatura solida e conveniente che assicuri la conservazione dei preziosi autografi ch'esso contiene. Molti di questi appartengono infatti ad uomini illustri contemporanei, i quali, oltre alla firma, hanno voluto scrivere sull'*album* qualche frase d'ammirazione o pel Mantegazza o pel museo. Curiose queste parole di Cesare Lombroso: « Al più grande dei miei nemici e a quello che fu il più grande dei miei idoli ». Enrico Ferri, internazionalista per la pelle, fa una specie di affermazione nazionalista e scrive: « Ammirato delle sempre nuove e geniali manifestazioni di uno tra i più *italiani* dei nostri uomini di genio ». Il celebre fisiologo Charles Richet esprime la sua riconoscenza al Mantegazza « qui, au début de ma vie scientifique, m'a montré le chemin de la psichologie ».

LABORATORIO ANTROPOMETRICO « PAOLO MANTEGAZZA ».

Scorrendo l'*album,* noto le firme di Zola e di De Amicis, del pittore Ussi e dell'anarchico Bakounine, dell'antropologo Benedickt e del comico

Ferravilla, del viaggiatore Bottego e del filosofo Conti, di Ugo Zaneboni, calcolatore matematico istantaneo, e di José Segarra, podista catalano in giro per il mondo.

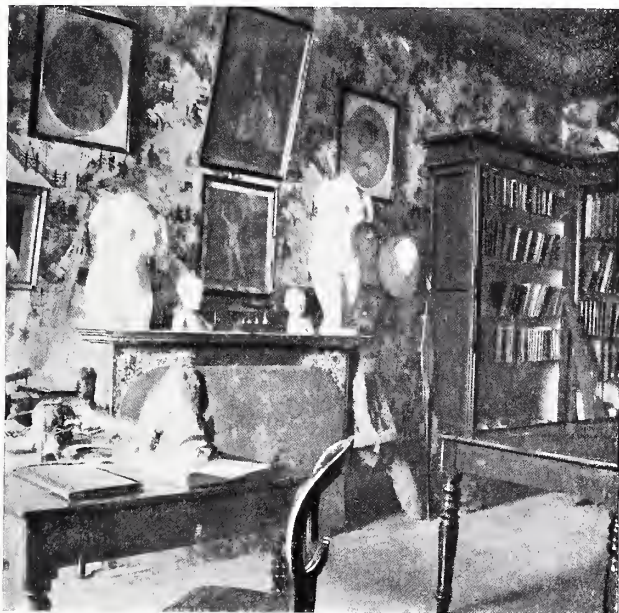
Questa raccolta d'autografi passa del resto in seconda linea di fronte alla grande collezione di oltre mille autografi, fra antichi e moderni, che il museo possiede e che sono tra i più caratteristici e tra i più rari. Essi dovrebbero servire come documenti per la scienza grafologica, se la scienza grafologica esistesse realmente. Mantegazza stesso, che è nemico di tutti i dogmi, critica in modo speciale quelli della grafologia. Questa raccolta di documenti per una scienza che non esiste richiama un po' alla mente una frase rimasta celebre con cui un professore di storia naturale in una università toscana incominciò una volta la sua lezione: « Oggi parleremo dello sterno dei pesci. I pesci non hanno sterno ». È vero però che oltre ai documenti positivi vi sono anche quelli negativi — e gli autografi del museo di Mantegazza tendono infatti a distruggere invece che a suffragare teorie basate sopra induzioni troppo vaghe, sopra immaginazioni troppo fantasiose.

CANTINA PORTATILE MEDIOEVALE.

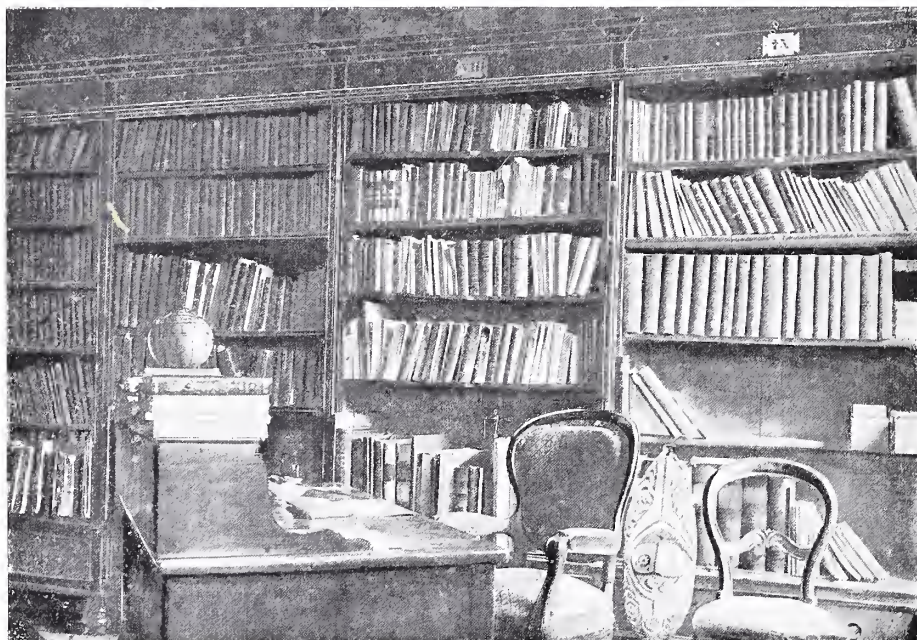
La grafologia è un tema su cui consiglio di trarre il discorso a quei miei lettori che avessero la fortuna di passare un'ora con Paolo Mantegazza: egli ne parlerà con sottilissimo acume, appoggiandosi a documenti e a fatti specifici fra i più curiosi e i più strani.

Ma, del resto, qualunque argomento è buono: il Mantegazza può parlare di tutto lo scibile, perchè non v'è cosa che ignori. Conversatore vivacissimo, colorito, incomparabile, egli incatena l'attenzione di chi l'ascolta: sia che discuta intorno al problema dell'oltretomba; sia che descriva le sue corse a cavallo a traverso le Pampas o i suoi colloqui col Marajah di Baroda o le sue estasi davanti ai paesaggi andalusi; sia che parli dell'odio o dell'amore, delle esaltazioni o degli abbrutimenti del pensiero e dei sensi.

LO STUDIO DI PAOLO MANTEGAZZA.

Mantegazza è veramente uno di quegli uomini che con le loro opere o con la loro parola allargano gli orizzonti dell'in-

telletto e che, se non riescono sempre ad infondere la volontà del lavoro, eccitano tuttavia il desiderio di leggere, di vedere, di apprendere.

Ecco perchè una visita al Museo d'Antropologia e di Psicologia, specialmente se completata da una conversazione con l'illustre scienziato, può lasciare nello spirito una di quelle traccie benefiche che resistono trionfalmente al corso vorticoso degli anni.

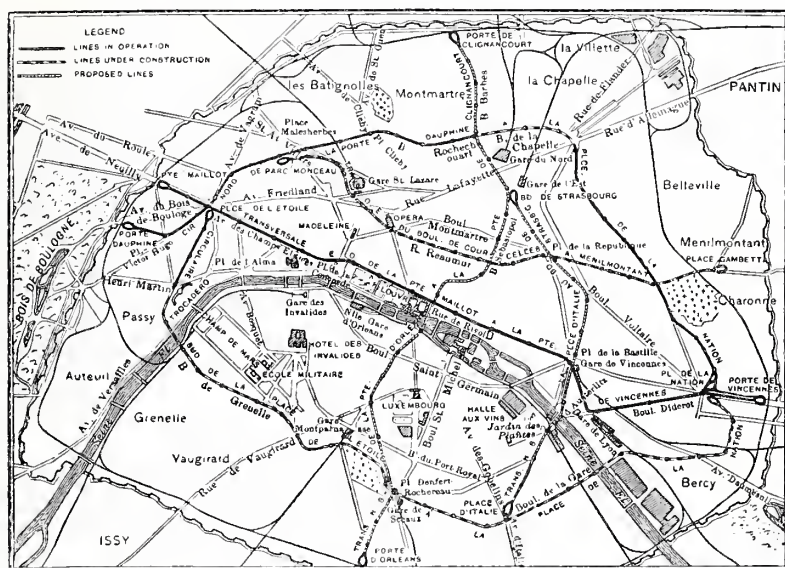
MATTEO PIEROTTI.

LO STUDIO DI PAOLO MANTEGAZZA.

I GRANDI SERVIZI PUBBLICI:

LE RECENTI FERROVIE METROPOLITANE. *

II. IL « MÉTROPOLITAIN » DI PARIGI.

A non tener conto di un progetto di ferrovia urbana, per servire i grandi mercati *(Halles Centrales)*, che rimonta al 1857, è dal 1871 — subito dopo l'annata disastrosa — che si pose allo studio a Parigi l'impianto di una ferrovia metropolitana secondo l'esempio di Londra; ma doveva passare un trentennio prima che venisse soddisfatto il desiderio dei Parigini e si provvedesse alle grandissime e sempre crescenti esigenze di un rapido trasporto delle persone in modo più adeguato che non colle linee tramviarie o colla ferrovia ordinaria di circonvallazione (*chemin de fer de ceinture*). Numerosi progetti abortirono per una od altra ragione, ma sopratutto per disparità di vedute col Governo che intendeva far servire la ferrovia urbana della capitale principalmente ad uno scopo d'ordine generale, al collegamento delle reti ferroviarie che vi fanno capo penetrando entro la città, e la rappresentanza municipale che intendeva invece provvedere sopratutto alle necessità cittadine. Nel 1895 finalmente il governo accorda alla città il diritto di concedere l'intrapresa e nel 1896 si allestisce un progetto completo di ferrovia a scartamento di 1m. con treni leggieri a trazione elettrica. Nel 1898 il progetto è approvato dall'Autorità governativa colla condizione di adottare lo scartamento normale di 1m,44; se con ciò si venne ad accrescere notevolmente la spesa d'impianto, Parigi seppe mantenere l'indipendenza della propria rete urbana da ogni eventuale intromissione delle grandi Compagnie ferroviarie; infatti mentre il materiale mobile della Metropolitana può passare sul *Chemin de fer de ceinture*, il materiale

* V. *Emporium*, Novembre, N. 119, pag. 386.

« MÉTROPOLITAIN » DI PARIGI — PIANO DEI TRONCHI ESEGUITI E DEI PRINCIPALI IN PROGETTO.

LA PARTE ANTERIORE DELLO « SCUDO » USATO NELLA COSTRUZIONE DEL TUNNEL PEL « MÉTROPOLITAIN ».

delle ferrovie ordinarie non potrebbe far altrettanto sull'urbana per la ristrettezza di sezione nei manufatti e segnatamente nei *tunnels*.

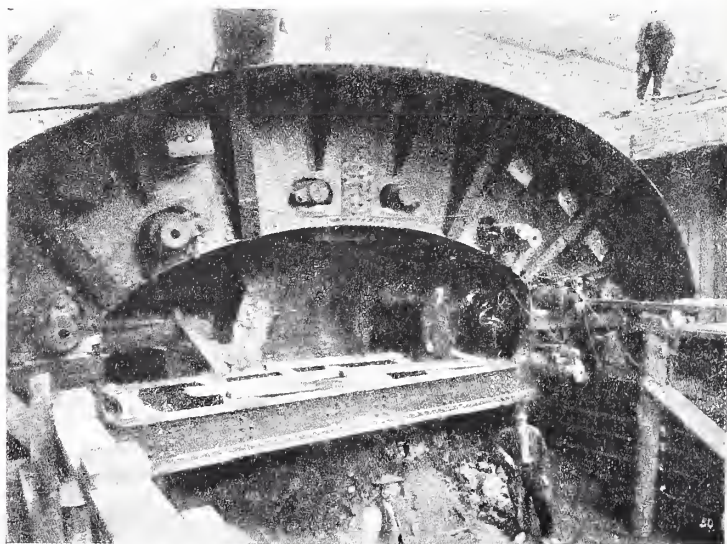
Il concetto informatore dell'intrapresa è stato il seguente: la città si assumeva la costruzione dell'infrastruttura ed affidava per 35 anni l'esercizio ad un concessionario, il quale doveva provvedere all'armamento, a tutti gli accessori della linea, all'impianto delle stazioni, al materiale mobile. Il capitale occorrente per eseguire l'infrastruttura delle sei linee costituenti la rete di circa 65 Km. era valutato a 150 milioni, ai quali dovevano aggiungersi 15 milioni per espropri ed indennizzi. La città di Parigi venne autorizzata appunto a contrarre un prestito di 165 milioni.

L'aumento di spesa portato dal maggior scartamento di binario imposto dal Governo venne valutato in 15 milioni e la costruzione di altre due linee (di circa 14 Km. complessivamente) progettate di poi, a 52 milioni, di modo che la spesa totale della città ad opera finita dovrebbe ammontare a circa 232 milioni.

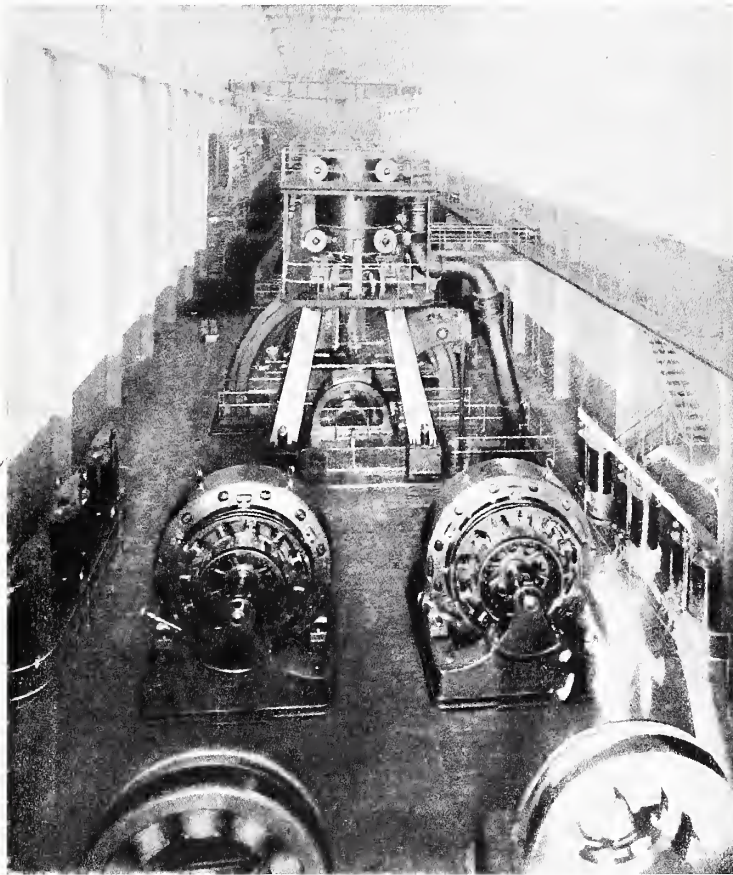
Nel primo progetto delle 6 linee si calcolava che il concessionario per la parte a lui spettante avrebbe dovuto spendere circa 50 milioni.

Dopo diverse trattative la « Compagnie générale de traction », associata cogli Stabilimenti del Creusot, assunse la concessione, e costituì la « Compagnie du Chemin de fer Métropolitain de Paris », col capitale di 25 milioni, che assunse la concessione della rete, da eseguirsi a determinate scadenze secondo i diversi tronchi. Mentre per due linee secondarie la concessione era eventuale, subordinata cioè all'effettiva loro costruzione da deliberarsi ulteriormente, la città sin da principio assumeva l'impegno di eseguire, secondo il programma stabilito, i lavori che le spettavano per le linee principali e precisamente:

1° trasversale ovest-est (propriamente N.O a S.E) dalla P. Maillot alla P. de Vincennes Km 11.

2° circolare, divisa poi in due tronchi a Nord ed a Sud della precedente Km 22,5

LA PARTE POSTERIORE DELLO « SCUDO ».

3° altra trasversale a N. della prima
dal Parco Monceau a Ménilmontant Km. 8,5

Aggiungiamo subito che il successo dei primi tronchi aperti all'esercizio è stato tale da far decidere tosto la costruzione non solo delle linee rimaste rimarrà in possesso del traffico fino che sia decorso quel termine per l'ultima linea, ma dovrà pagare alla città 45,000 franchi per chilometro all'anno per le linee delle quali fosse scaduto il periodo di concessione. La città si riservò il diritto di riscatto,

PARIGI — CENTRALE DI BERCY.

in sospeso, segnatamente una doppia trasversale nord-sud (dalla P. di Clignancourt al Boul. Strasbourg dove si biforca in due rami che metton capo alla P. d'Orléans e alla Piazza d'Italia), ma anche delle altre due linee delle quali si disse più addietro (Palais Royal — Place Dauphine e Auteuil — Place de l'Opéra per Grenelle).

La durata di concessione è per ogni linea di 35 anni dalla sua apertura all'esercizio: la Compagnia non prima di sette anni d'esercizio. Venne stabilito che il prezzo di ogni corsa fosse di 25 cent. per la I[a] classe e di 15 per la II[a] e che fino alle 9 del mattino si distribuissero biglietti d'andata e ritorno in II[a] classe per 5 cent. ed in I[a] per 10.

La città, sobbarcandosi al gravissimo onere di costruire i viadotti e scavare i *tunnels*, lavoro reso enormemente difficile dagli ostacoli d'ogni genere che presenta il sottosuolo d'una grande metropoli

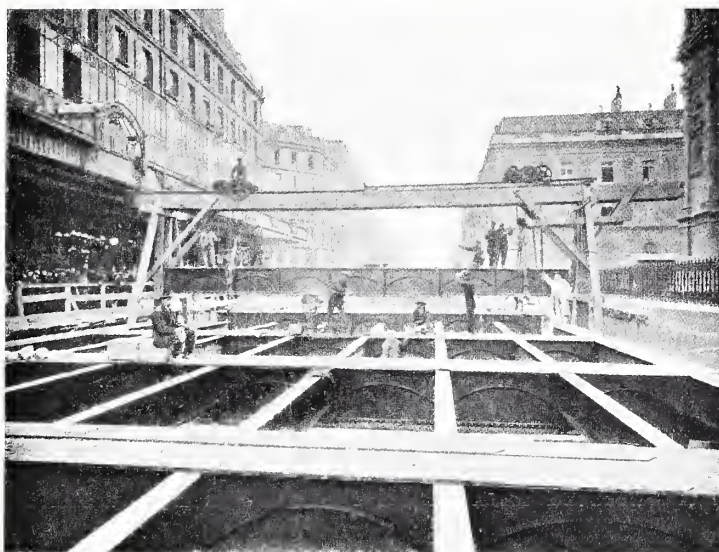
LAVORI A CIELO APERTO PEL « MÉTROPOLITAIN »:
INTELAIATURA IN FERRO SOPRASTANTE ALLA GALLERIA IN OPERA PRIMA DELL'ESCAVO.

e dalla necessità di non disturbare troppo il traffico, ha potuto limitare la concessione ad un periodo relativamente breve, senza sovvenzione nè garanzia d'interessi. Anzi la Compagnia deve corrispondere alla città cent. 5 per ogni biglietto di II[a] classe e 10 per ogni biglietto di I[a], con aumento di 5 millesimi quando venga sorpassata una certa cifra d'introiti.

* * *

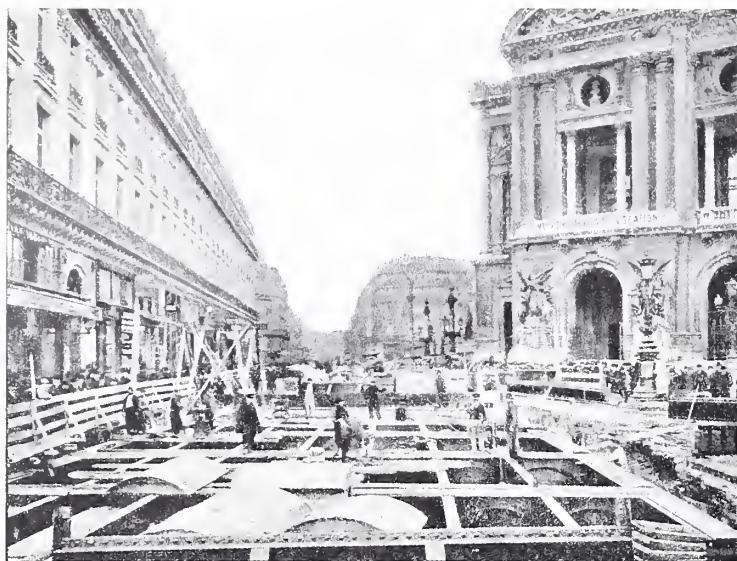
All'epoca dell'Esposizione Universale s'aperse all'esercizio, il 19 luglio 1900, la grande trasversale dalla porta di Vincennes alla P. Maillot, cui tennero dietro dopo breve tempo i tronchi della Place de l'Étoile (su quella linea) al Trocadéro e per la P. Dauphine. In seguito alla prima esperienza s'introdussero diverse modificazioni nel piano generale primitivo, sopratutto perchè si adottò un diverso sistema nell'organizzazione del movimento; dapprima ogni linea doveva formare un *circuito chiuso*, percorso dal treno sempre in un medesimo senso, mentre un altro circuito disposto accanto al primo doveva servire al movimento in senso opposto; l'esperienza invece consigliò di adottare il sistema *a navetta*, a *va e vieni*: giunto all'estremità della linea il treno per mezzo di un prolungamento in forma di racchetta passa a percorrere l'altro binario in senso opposto. È evidente come questa diversa disposizione abbia condotto a notevoli modificazioni, segnatamente nei collegamenti delle singole linee e nelle stazioni.

Le linee che percorrono i quartieri centrali della città sono tutte sotterranee, mentre quelle che si estendono nei sobborghi e percorrono i *boulevards extérieurs* hanno diverse tratte a cielo aperto o su viadotti che attraversano avvallamenti, scavalcano vie ferrate ed ordinarie: i due passaggi della Senna già eseguiti e gli altri due in corso d'esecuzione sono fatti sopra ponti, non sotto il fondo come ha luogo per il Tamigi a Londra; delle tratte in trincea servono a collegare le gallerie sotterranee coi viadotti metallici.

Per i *tunnels* non si è adottato il sistema londinese tubolare; sono in parte gallerie ordinarie da ferrovia con rivestimento, escavate col metodo dello *scudo* in avanzata, in altre tratte invece la galleria è eseguita a cielo aperto ed un'impalcatura in acciaio viene disposta sopra l'escavo a formarne il soffitto ed in pari tempo il sostegno della sede stradale, potendosi per tal modo evitare la necessità di scender troppo in basso coll'escavo: dalle illustrazioni si possono rilevare le particolarità dei due modi di

LAVORI A CIELO APERTO
ESCAVAZIONE DI UNA STAZIONE COLL'INTELAIATURA SOPRASTANTE IN POSTO

costruzione. In alcune tratte però è stato necessario discendere a profondità rilevanti: così un lavoro di grande importanza fu quello di passare con una galleria sotto il canale St. Martin; poichè questo non aveva platea si dovette costruirne una in cemento armato, come pure una mantellatura a rivestimento delle pareti; si dovette ricorrere a questo sottopassaggio non avendo potuto tenere in quel tratto la linea del Métropolitain a cielo aperto per ragioni di viabilità, mentre altro tronco in altra località sovrapassa il canale stesso. Ma la costruzione più caratteristica è quella che si ha alla stazione della Place de l'Opéra, i lavori della quale sono appunto terminati nel mese scorso. Qui si verifica la sovrapposizione di tre tronchi in quest'ordine, incominciando dal superiore: Courcelles-Ménilmontant, Palais Royal-Pl. Danube, Auteuil-Opéra: il piano delle rotaie per la più bassa viene a trovarsi a ben 16 metri sotto il livello della piazza. Quando si costruì il primo tronco, appartenente alla linea dal Parco Monceau a Ménilmontant, non era ancora definitivmente stabilita la costruzione degli altri tronchi sottostanti appartenenti a linee concesse a titolo eventuale; ma si eseguì egualmente tutto lo scavo in corrispondenza dell'attraversamento per poter spingere tosto fino alle fondazioni definitive la muratura di quella singolare stazione sotterranea che avrà quattro piani sovrapposti, computando quello immediatamente sotto la piazza, destinato alla distribuzione dei biglietti; in altri posti, dove le esigenze della viabilità lo permettono, a quest'ultimo servizio si provvede con semplici costruzioni fuori terra che coprono la scala di discesa al sotterraneo.

Se assai rilevante è il costo della linea in galleria — L. 1400 in media per metro lineare — doppio all'incirca (L. 2800) è il costo della linea in viadotto; se in alcuni punti si dovette ricorrervi per le condizioni altimetriche della località e per evitare di scendere fino a 19^{m} dal suolo, ciò che per le stazioni presentava serî inconvenienti, è certo che un motivo prevalente per alternare la linea aperta alla sotterranea fu il timore di un'avversione del pubblico pei lunghi percorsi in galleria senza intervalli. Tale timore non fu giustificato dal fatto. Se il noto disastro, dovuto in parte a negligenza della Compagnia ma più ancora a mancanza di sangue freddo nel pubblico, esercitò per qualche tempo un effetto di ripulsione, questo ben presto scomparve; ormai il viaggio sotterraneo sì di giorno come di notte è divenuto d'uso comune ed il « métro » è veramente popolare.

I treni sono composti di 4 o di 8 vetture, nel

COMPLETAMENTO DELLA COPERTURA ALLA STAZIONE DELL'OPÉRA A PARIGI (FEBBRAIO 1903).

per indicare la prossima stazione, ma vi si è rinunciato; in realtà non vi era bisogno di riscaldamento, sia per la brevità dei percorsi, sia perchè nei *tunnels* anche nella stagione più fredda la temperatura non discende sotto i 10°.

Ma poichè siamo venuti a parlare della trazione elettrica delle vetture, è d'uopo accennare sommariamente al modo col quale vi si provvede. Al programma di esecuzione successiva delle diverse linee doveva corrispondere l'impianto necessario a fornire la corrente elettrica tanto alla trazione quanto all'illuminazione delle gallerie. Fin da principio l'energia poteva esser fornita in tre diversi centri. Mentre a Bercy, e precisamente al Quai de la Rapée, si stava allestendo la centrale elettrica propria del Métropolitain, si prendeva la corrente a Moulineaux dall'officina eretta dalla Compagnia Westinghouse francese per fornire energia alle fer-

primo caso solo la prima è motrice, nel secondo caso la prima e l'ultima, che possono essere guidate separatamente od in serie da un solo manovratore. Ogni vettura porta due motori elettrici che possono essere accoppiati in parallelo.

Le vetture sono assai leggiere, quelle motrici sono soltanto di IIª classe, le altre divise in compartimenti di Iª e IIª, differenti solo per la decorazione interna. La lunghezza è di m. 8,70, di 2,40 la larghezza e di 2,30 l'altezza. Un corritoio divide la vettura in due parti, nell'una delle quali sono 10 sedili semplici, nell'altra 10 doppi, così che 30 persone possono sedere in una vettura, mentre molte altre vi trovano posto in piedi quando il movimento è intenso. L'illuminazione è fatta con lampade elettriche a incandescenza: s'intendeva introdurre anche il riscaldamento elettrico, oltre ad un apparecchio elettrico

STAZIONE DEL « MÉTROPOLITAIN » ALLA « GARE DE LYON »: EREZIONE DELL'IMPALCATURA D'ACCIAIO.

rovie dell'Ovest ed a Asnières dalla Centrale della « Société Alsacienne de constructions mécaniques » destinata a dar luce e forza ai quartieri di Asnières e Clichy. L'impianto proprio della Compagnia del Métropolitain al Quai de la Rapée presso la stazione di Lione, è in prossimità della prima linea che così potè essere esercitata convenientemente colla corrente diretta: questa officina generatrice fornisce tanto la corrente continua ai prossimi tronchi del Métropolitain, quanto la corrente alternata ai trasformatori di due sottostazioni, quelle del Louvre e del Père-Lachaise; invece alle sottostazioni Place de l'Étoile e Boul. Barbès la corrente alternata viene ora rispettivamente fornita, in via ordinaria, dagli impianti di Moulineaux e Asnières. La Compagnia si regola secondo le convenienze economiche nell'approfittare dell'energia prodotta nella propria officina o di quella fornitale da altre società.

« MÉTROPOLITAIN » DI PARIGI:
CONGIUNZIONE DEL « TUNNEL » COLLA LINEA ESEGUITA A CIELO APERTO.

La corrente trifase (a 25 cicli d'alternanza) è distribuita con una tensione di 6000 volts ai trasformatori rotativi delle sottostazioni che forniscono alla linea (come anche la centrale di Bercy) una corrente continua a circa 600 volts. La centrale anzidetta possiede per ora una dinamo da 1500 Kilowatts, tre alternatori da 1500 Kw., due convertitori rotativi da 750 Kw. e loro trasformatori: vi si aggiungeranno due generatori di corrente alternata da 2000 Kw. col corrispondente aumento di caldaie a vapore ecc. e due convertitori rotativi da 750 Kw. Dei dodici alternatori dell' officina di Moulineaux, due sono riservati ad esclusivo servizio del Métropolitain. La sottostazione dell'Étoile ha quattro convertitori rotativi da 750 Kw., le sottostazioni Barbès e Père-Lachaise ne hanno tre per ciascuna, quella del Louvre ne ha due.

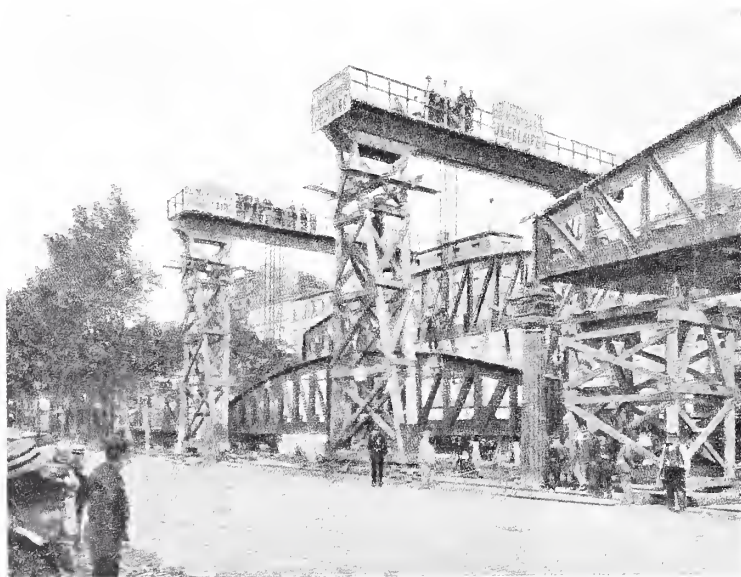
« MÉTROPOLITAIN » DI PARIGI:
INGRESSO AL « TUNNEL » COL TRATTO ESEGUITO A CIELO APERTO VEDUTO DAL DI SOTTO.

Il grande numero di treni

continuamente in servizio fa sì che il carico delle linee è abbastanza costante da rendere inutile un impianto di accumulatori che prima erasi progettato: solo la stazione del Père-Lachaise è provvista d'una batteria da 350 ampères-ore per assicurare la pronta ripresa del servizio dei treni dopo gli arresti.

L'impianto delle linee principali di collegamento tra centrale e sottostazioni è assai complicato e non ancora completo: così su di una sezione si deve far uso dei cavi collocati in occasione dell'Esposizione del 1900 per il trasporto della corrente trifase dalla centrale d'Asnières e dell'energia da quella di Moulineaux. È degna di nota la previdenza che si ebbe nel progetto delle linee elettriche, di far sì che si possa eseguire cambio di connessione tra le sottostazioni. Poichè le sottostazioni sono tutte in prossimità della ferrovia, assai brevi riescono gli alimentatori (*feeders*) che conducono la corrente alla terza rotaia.

Malgrado alcuni errori, il Métropolitain di Parigi si può dire un'opera riescita, tanto dal lato tecnico che da quello economico: essa fa onore al gruppo di distinti ingegneri municipali che, sotto la guida di M. Bienvenüe, ne ha studiato il progetto; gli imprenditori si fecero innanzi solo quando videro che l'amministrazione municipale era disposta a far da sè e con serie offerte in concorrenza tra di loro si potè realizzare notevoli risparmi in confronto dei preventivi originari. Va data lode anche al distinto personale tecnico della Compagnia, alla testa del quale è l'ingegnere Maréchal. Di grande interesse sono le particolarità di esecuzione dei lavori, ma anche solo l'accennarvi eccederebbe i limiti prefissi a questa rapida rassegna dallo spazio e dal carattere della Rivista. Per concludere, se il Métropolitain non presenta le ultime novità della tecnica, quali i *tunnels* tubolari, si distingue per un carattere a così dire più attraente, dovuto all' alternarsi di tratte a cielo aperto coi sotterranei: il giro dei quartieri esterni su viadotti e il passaggio della Senna costituiscono un percorso dei più gradevoli ed interessanti che si possano immaginare.

R. R.

POSA DELLE TRAVATE RETICOLARI SULLE COLONNE, NELLA PARTE ELEVATA DEL « MÉTROPOLITAIN ».

IL RITRATTO DELL'ARIOSTO DI TIZIANO.

NEL settembre decorso fece il giro dei giornali la seguente notizia: « Il celebre ritratto di Lodovico Ariosto dipinto dal Tiziano, che da molti anni apparteneva a Lord Darnley, è stato comperato in questi giorni dalla Galleria Nazionale. Il prezzo fu di lire sterline 30.000 (750,000 lire), delle quali 18,500 sterline furono sottoscritte da alcuni appassionati e ricchi cultori, ammiratori dell'arte italiana, quali Mr. Waldorf Astor, Mr. Alfred Beit, Lord Buston, Lord Iveagh, Mr. Pierpont Morgan e Lady Wantage. Il Governo inglese che concorse all'acquisto della grande opera d'arte con trecento mila franchi se ne è riservata la vigilanza ».

Questo ritratto che era presso Lord Darnley a Cobham Hall (Londra) fu descritto dai sig.ri Cavalcaselle e Crowe (*Tiziano*, Firenze, 1877, I, p. 165 sgg.) a questo modo: « È una mezza figura di grandezza naturale, su fondo verde grigio, su tela, largo 2 piedi, 1 pollice e $^1/_4$, alto 2 piedi e 9 pollici. Nel parapetto, di color bruno, sta scritto *Titianvs F......* In questo ritratto noi riconosciamo la più bella creazione di Tiziano in quel periodo della sua carriera, nel quale aveva preso ad imi-

CASTELNUOVO DI GARFAGNANA — LA ROCCA, GIÀ DIMORA DELL'ARIOSTO.

tare la maniera del Palma e di Giorgione. Niun quadro può avanzare questo per la ricchezza dei toni, per la lucentezza e fusione delle tinte, per il delicato modellare, per la finezza delle gradazioni del colore, e per la vigoria della luce. La pittura rappresenta un uomo dall'aspetto dignitoso, manifestante a un tempo un'elevata serenità e una piacevole gaiezza, che mostrano come il pittore, abbellendo alquanto le fattezze del poeta, mirasse a creare un ritratto nobile e grandioso. Il personaggio (se pure questi è l'Ariosto) è rappresentato dietro un parapetto, che lascia vedere solo la parte superiore della persona di fianco, mentre la testa e gli occhi sono rivolti di fronte a chi guarda. Essa è una figura di portamento nobile, di belle fattezze che spiccano sulla barba e sui lunghi capelli castagni, divisi nel mezzo. Il collo è lasciato scoperto, la camicia ripiegata su una giubba scura, le cui maniche sono foderate di raso azzurro e spiccano con bellissimo effetto; il braccio destro che n'è ricoperto, è sollevato per appoggiar la mano sul petto.... »

LODOVICO ARIOSTO — DALL'EDIZIONE DEL « FURIOSO » 1532 — INCISIONE SU DISEGNO DI TIZIANO.

Così questo capolavoro va a collocarsi accanto all'altro ritratto del Poeta già esistente nella National Gallery col n. 636, attribuito anch'esso al Tiziano per lungo tempo. Era questo una volta sopra tavola, ma fu trasportato su tela, e secondo i signori Cavalcaselle e Crowe misura 2

LODOVICO ARIOSTO:

RITRATTO ATTRIBUITO A GIORGIONE,

DA ALTRI AL PALMA IL VECCHIO.

REGGIO NELL'EMILIA — ARCO TRIONFALE D'ACCESSO AL MAURIZIANO.

IL MAURIZIANO, GIÀ CASINO DELL'ARIOSTO.

INTERNO DEL MAURIZIANO. (Fot. Lazzaretti).

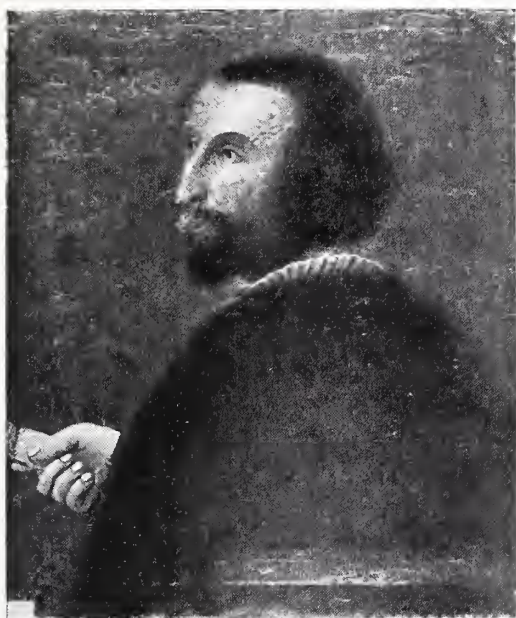
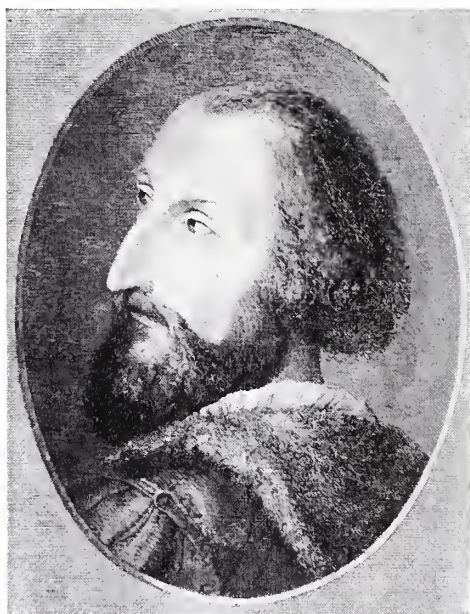
INTERNO DEL MAURIZIANO.

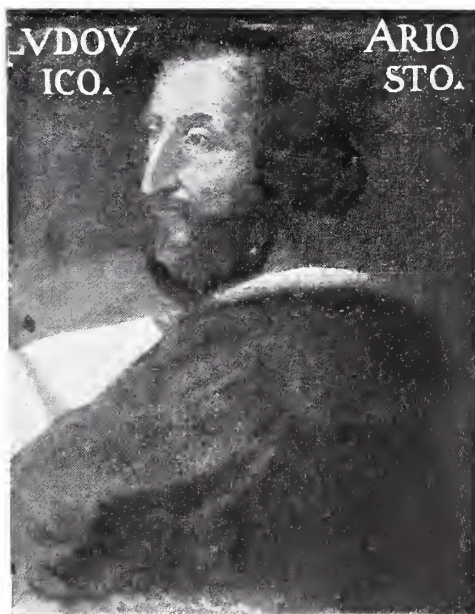
piedi e 8 pollici, sopra 2 piedi; essi così lo descrivono:

« Sarebbe invero difficile il poter ritrovare un ritratto più leggiadro e piacevole di quello che è nella Galleria Nazionale di Londra. L'attitudine è quella di un uomo che medita; tiene nella mano destra un paio di guanti, mentre con l'altra giuoca piacevolmente con un rosario. La fisonomia è aperta, ma piuttosto sensuale; la capigliatura gli scende in ricche anella sul collo. Porta la camicia a pieghe sotto il giustacuore, le cui maniche di color rosso sono imbottite di seta damascata, con rivolto di pelle di color castagno. Tutto ciò produce un grandissimo effetto. A ricordare il poeta incoronato sta, nel fondo, un cespuglio d'alloro. Le sue fattezze, se questo è pure il ritratto del Poeta, sono alquanto languide e diverse nella forma, e la persona è meno robusta di quella del quadro di Cobham Hall. In questo quadro sono a notarsi alcuni difetti, che Tiziano, fino a questo periodo della sua vita, non aveva mai commessi. Se si consideri con esame accurato la finitezza e la fusione del colorito delle carni, essa appare difettosa e trascurato il disegno. Il colore, sebbene ricco nelle tinte, è troppo uniforme e monotono, è troppo aspro e rigido, come avviene appunto nel disegno degli alberi: il tono è troppo roseo e dimesso, la modellatura troppo misera per un maestro così grande e incomparabile.

INTERNO DEL MAURIZIANO.

Due soli artisti di quel tempo possono forse presentarsi come gli autori di questa pittura, Pellegrino da San Daniele o Dosso Dossi. Ma, per pronunciarci in favore di quest' ultimo, noi dovremmo ammettere (ciò che, invero, è ben lontano dall'esser provato) che il Dossi si sia tanto accostato alla maniera veneziana da confondersi con Tiziano ».

Queste riserve dei due chiari autori, ed altre da

DI DOSSO DOSSI, PRESSO IL CAV. GIUSEPPE CAVALIERI DI FERRARA.

DA UNA ANTICA INCISIONE DEL RITRATTO DEL DOSSI.

POSSEDUTO DALLA FAMIGLIA PODESTÀ DI SARZANA.

NELLA BIBLIOTECA AMBROSIANA DI MILANO.

essi premesse considerando le non piccole differenze tra i due ritratti, erano giustificate, poichè oggi quello della National Gallery è giudicato opera del Giorgione ed è quindi assai probabilmente anteriore all'altro di Tiziano.

Si può in parte ricostruire la storia dei due preziosi dipinti. Giovanbattista Pigna nel suo libro *Dei Romanzi*, Venezia 1554, scriveva: « l'Ariosto, dipinto di mano dell'eccellentissimo Tiziano, pare che ancor sia vivo... », ed egli lo aveva ben conosciuto. Ora sappiamo che nello stesso anno 1554 Virginio Ariosto, figlio del poeta, portò a Padova il ritratto del padre da lui ereditato, e, stante la coincidenza, è assai probabile forse appunto quello di Tiziano. Nel secolo decimosettimo lo ritroviamo nella collezione di D. Alfonso Lopez, che fu venduta ad Amsterdam e dispersa poi a Londra ai tempi di Carlo I. Infatti nella stessa collezione ne esisteva una stampa, la quale, dicono i sigg. Cavalcaselle e Crowe, coincide esattamente col quadro di Cobham Hall, ed è firmata: « Ioachinus Sandrart del. et excud. Amsterd. E Titiani prototypo in aedibus Alph. Lopez ».

Il ritratto invece della National Gallery, attribuito a Giorgione, è certamente quello che il RIDOLFI, *Le maraviglie dell'arte* (t. I, p. 146) descriveva nel 1646 come esistente « in Venezia appresso il signor Nicolò Renieri degno pittore », perchè vi corrisponde pienamente. La collezione Renier fu venduta nel 1666, e però è forse questo medesimo ritratto che mons. Giusto Fontanini nella sua *Biblioteca dell'Eloquenza Italiana* (Venezia 1706) scrisse di aver veduto « già molti anni, in Casa Vianoli a San Canziano in Venezia ». Un altro ricordo, posteriore di gran tempo, di questo stesso ritratto di Venezia rammento di aver letto in un libro di viaggi di una dama francese, di cui ora non mi

LODOVICO ARIOSTO — RITRATTO NELLA PINACOTECA TOSIO A BRESCIA.

Lodovico Ariosto.

Ritratto di Tiziano.

« ORLANDO FURIOSO », CANTO XI, STANZE 35-43.

(DALL'AUTOGRAFO NELLA BIBLIOTECA CIVICA DI FERRARA).

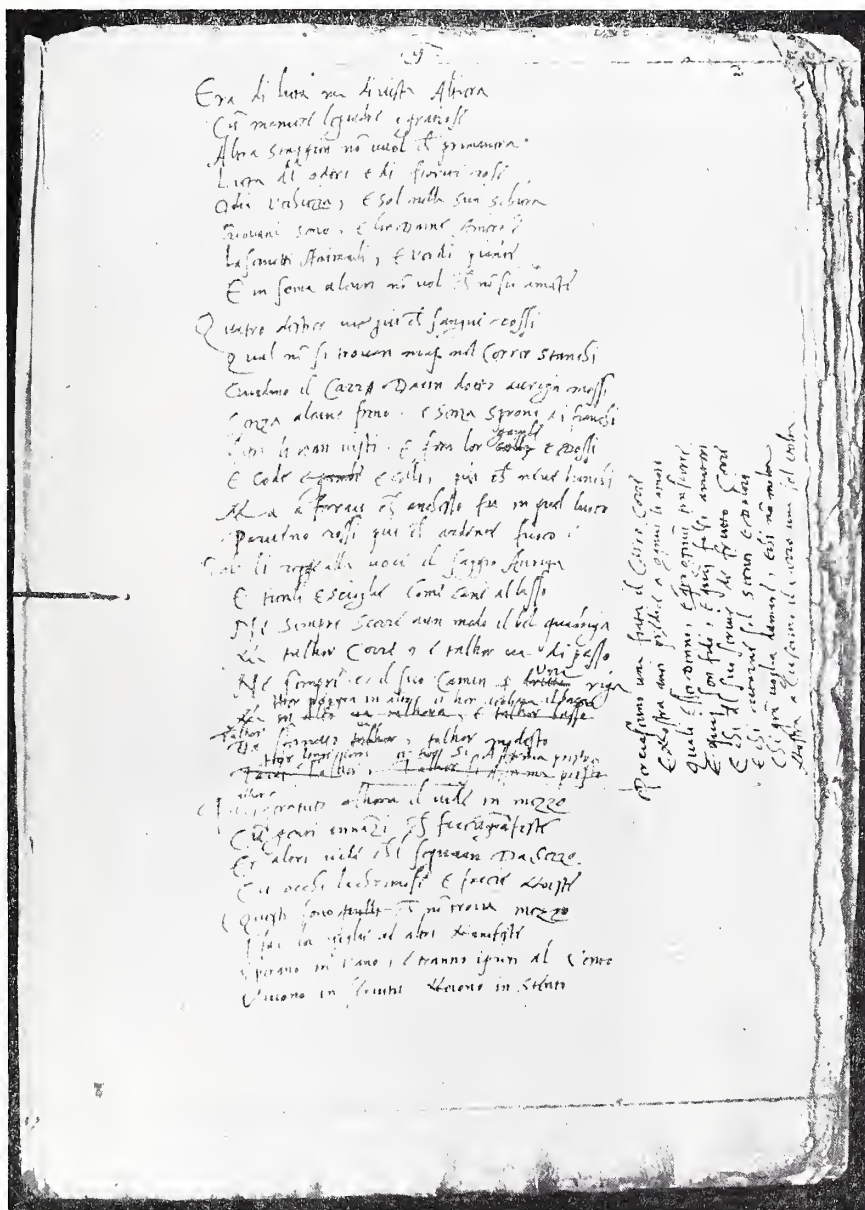
riesce ritrovare l'appunto. Nè si sa quando il ritratto emigrasse.

Il Tiziano però delineò un' altra volta il volto dell'amico, forse per ricambio dell'onorato ricordo che questi ne aveva fatto nel canto XXXIII del *Furioso*, e fu per l'edizione definitiva del poema nel 1532. L'autenticità di questo profilo ci è garantita da quanto il veneziano Giov. Maria Verdizzotti scriveva il 21 febbraio 1588 ad Orazio Ariosto, nipote di Ludovico: « Non vede V. S. quanto io amo e stimo quel suo parente, del quale le mando il ritratto in carta stampata in due copie che mi donò già l'eccellentissimo Tiziano, che lo dipinse, e ne fece anco questo disegno nel primo libro che si stampò del suo Furioso, o per dir meglio nelle prime edizioni. V. S. adunque lo terrà per amor mio e del suo gran zio, e dell' autore, ch' era suo amicissimo e compare ».

L'incisione, firmata F. di Nanti, è veramente notevole per franchezza e bravura; l'Ariosto aveva passato i sessant'anni quando fu fatto questo ritratto, di cui esiste una riproduzione nella Galleria di Belvedere a Vienna, opera probabilmente del Teniers.

Altri ritratti del poeta non mancano in Italia, ma sono di minor pregio artistico, quantunque di non minore valore iconografico. E prima va considerato per questo aspetto quello che era in casa di Prospero Malaguzzi, della famiglia della madre del poeta, nel secolo decimosettimo, e fu coinvolto nell'incendio della biblioteca di lui. Salvato alla meglio, fu poi donato al Comune di Reggio nell'Emilia, che lo conserva nella sua Biblioteca pubblica. Ma esso è così male ridotto che per quante prove abbia fatto l'amico Naborre Campanini, ben noto illustratore delle patrie memorie e dell'Ariosto acuto indagatore, per ottenerne una fotografia, tutte riuscirono vane. E alla cortesia del Campanini, che già ebbe ad illustrarlo nelle sue *Note storiche e letterarie* (Reggio-Emilia, 1883), debbo le vedute

UNA PAGINA DELLA « CASSARIA » — FRAMMENTO AUTOGRAFO, PRESSO IL CAV. G. CAVALIERI DI FERRARA.

qui riprodotte del villino denominato il Mauriziano, proprietà del padre di Ludovico acquistata il palazzotto. Di questo la grande sala d' entrata e una a s'nistra furono restaurate nel 1721 da Pro-

UNA PAGINA DEL MANOSCRITTO DEL « RINALDO ARDITO », PRESSO IL CAV. G. CAVALIERI DI FERRARA.

proprio nell'anno della nascita di questo.

L'arco trionfale, restaurato nel 1874 per il centenar'o, dava accesso ad un giardino e un boschetto che ancora nel secolo decimosettimo circondavano spero Malaguzzi, che vi fece dipingere scene onor'fiche per la famiglia. Tre camerette a levante sono conservate intatte e sono quelle precisamente abitate di tempo in tempo da Ludovico: e se le pit-

ture che le adornano fossero veramente, come pare, opera di Nicolò dell'Abate (1512-1571), il loro pregio non sarebbe piccolo. Una di tali camere in un inventario del notaio Gabbi del 1583, prodotto dal Campanini, è chiamata *Camarino de' poeti,* perchè vi sono effigiati a gruppi i poeti antichi su monti che dovrebbero rappresentare il Parnaso, e con allegorie relative: attorno al cornicione si legge una iscrizione latina ricordante la dimora di Ludovico *circiter anno MDIIII.* Altre sedici scene sono nei vani degli archetti della volta. Da questa si passa nella camera che nello stesso inventario è detta dell'Ariosto, la quale ha un bel camino in pietra con la data del 1432 e lo stemma dei Malaguzzi; vi si vede pure una cassa, qualche sedia e una tavola antiche. La terza camera è chiamata nell' inventario degli *Horatii Coclidi* (sic), perchè vi sono effigiate le scene degli Orazi e dei Curiazi e di Orazio Coclite.

Tornando ai ritratti, importante altresì, quantunque assai guasto, è quello attribuito a Dosso Dossi, ora proprietà del cav. Giuseppe Cavalieri di Ferrara, già da tempo inciso, come quello che è opera di un concittadino ed amico; esso ci rappresenta il poeta di media età, e come profilo si avvicina assai all' incisione del 1532. Un' altra tavola, meglio conservata, pure del secolo decimosesto, è quella che si trova a Sarzana nel museo della famiglia Podestà: pare riproduzione di quello del Dossi. Più tardo invece, rappresentando il poeta laureato, deve essere il ritratto che si conserva nella Biblioteca Ambrosiana di Milano.

Una riproduzione del ritratto di Tiziano è nella pinacoteca Tosio a Brescia, e altra era nella collezione Manfrin a Venezia, passata poi nel 1877 al signor Buttler Johnstone. Quella citata dai signori Cavalcaselle e Crowe come esistente nella galleria di Vicenza col num. 25, e alquanto diversa dall'originale di Cobham Hall, è oggi infatti ritenuta opera di mediocre veneziano rappresentante Pietro d'Abano.

Angelo Solerti.

IL TORRIONE DELLA ROCCA DELL'ARIOSTO A CASTELNUOVO DI GARFAGNANA.

L. BALESTRIERI — NOTTURNO.

MISCELLANEA.

LE ACQUEFORTI A COLORI DI LIONELLO BALESTRIERI.

Nel risveglio d'interesse che si è avuto, in questi ultimi anni, all' estero e più di recente anche in Italia per le forme svariate dell'incisione, le maggiori simpatie si sono rivolte verso le cromolitografie e le acqueforti a colori. Ciò, del resto, era naturale, perchè, mentre per ben comprendere e gustare la bellezza sempre alquanto austera delle stampe in bianco e nero è necessaria una certa speciale educazione della pupilla, nelle stampe colorate invece il pubblico trova una vivace gioconda attrattiva di facile ed immediata percezione nella comunanza di effetti che esse presentano, volta a volta, con la pittura ad acquerello e con la pittura a pastello.

LIONELLO BALESTRIERI — AUTORITRATTO.

L' acquaforte a colori, la quale, tentata per la prima volta dal Lastman, maestro di Rembrandt, ed applicata poi sulla tela con mediocri risultati dal Seghers, non era stata suffragata da un vero e vivo successo che nel Settecento, quando, dopo varie altre ingegnose ricerche tecniche, l'applicarono, con delicato e squisito senso d'arte, il francese Debucourt e l'italiano Bortolozzi, coi numerosi ed abili suoi imitatori inglesi, fu dunque peccaminosamente trascurata durante più di un secolo e non è ritornata in onore che soltanto ai nostri giorni. In questo meritato rinnovamento di favore, essa non aveva trovato altro cultore fra gl' italiani che Francesco Vitalini, il quale, come ben rammenta chi ha visitato le mostre recenti di Venezia e di Roma, ha eseguito sul rame a colori tutta una serie di paesaggi romani e di scene della laguna veneziana di poetica visione evocativa e di accorta e gradevole fattura.

L. BALESTRIERI — A MONTMARTRE.

Ma ecco che un altro italiano, il quale però già da tempo soggiorna e lavora a Parigi, si prova all'acquaforte e fin dalle prime stampe si addimostra particolarmente bene dotato per coltivare questo elegante genere d'arte. Egli è Lionello Balestrieri, diventato celebre dall'oggi al domani per merito di un'ampia tela suggestiva, *Beethoven*, che, nell'esposizione mondiale di Parigi del 1900, ottenne a buon diritto una delle poche medaglie d'oro assegnate alla sezione di belle arti dell'Italia.

Il Balestrieri per le sue acqueforti a colori ha adoperato, così come il Vitalini, il metodo più facile nella pratica come quello che richiede minor mestiere calcografico e che si presta ad una più pittorica modulazione delle tinte, cioè di distendere i vari colori di una speciale più ristretta tavolozza

LIONELLO BALESTRIERI:

Notre-Dame.

su di un'unica lastra metallica, sia col polpastrello del dito, sia con un batuffoletto di lino. Però, invece di paesaggi arborati, di parchi abbandonati cosparsi di ruderi di statue e di vasi marmorei o di notturne visioni lagunari, il Balestrieri preferisce di rappresentare la figura umana o le scene movimentate della città e nel colore ricerca una maggiore vivacità di tinte, limitando invece il paziente esercizio della punta, che nell'incisore e pittore romano appare assai più elaborato.

Fra le parecchie acqueforti che il Balestrieri ha in quest'ultimi mesi eseguite ed in cui ha fatto rapidi progressi, giacchè i suoi primi tentativi incerti in tale tecnica incisoria, affatto nuova per lui, risalgono appena ad un anno fa, a me piacciono in particolar modo per l'efficacia espressiva con cui è disposta la scena e sono ritratte le varie figure, quella tirata soltanto a due tinte, del *Beethoven*, per delicata grazia di sentimento le tre intitolate *Montmartre*, *Bacio* e *Crepuscolo* e, sopra tutte le altre, per pastosa morbidezza cromatica e per potenza evocativa *Notre-Dame*, di cui, pel cortese consenso del valoroso e simpatico autore, possiamo offrire ai lettori dell'*Emporium* una riproduzione tricromatica, eseguita con speciale amorosa cura nelle nostre officine foto-meccaniche.

Speriamo che il Balestrieri vorrà proseguire nella via dell'incisione a colori, in cui si è posto con tanto fervore e con così buoni risultati, e ci vorrà dare opere sempre più gustose in questo genere oltremodo piacente d'arte, che per la discretezza del prezzo dà anche alle case più modeste la possibilità di un attraente e schietto sorriso d'arte.

VITTORIO PICA.

EDIFICI PUBBLICI: IL NUOVO LICEO DI LUGANO.

Il piccolo cantone italiano della Svizzera, gareggiando coi più ricchi ed evoluti cantoni tedeschi e francesi della Confederazione, ha degnamente festeggiato il primo centenario della sua libertà con l'erezione di un magnifico edificio — inaugurato domenica 4 dicembre — nel quale avranno nuova sede il Liceo-Ginnasio, la Biblioteca, il Museo e le Scuole superiori di Disegno. Sorge maestoso dietro i vetusti alberi della villa Ciani, sovra terreno, che la liberalità del sig. Antonio Gabrini cedette quasi gratuitamente allo Stato; e costò quasi un milione di lire. La distribuzione razionale degli ampi locali, dove alla ricchezza di spazio e di luce e a tutto il *comfort* moderno non va disgiunta la severa eleganza delle linee; la felice collocazione dei gabinetti; gli imponenti scaloni, le cui pareti attendono la geniale decorazione dei pennelli ticinesi, e dalle cui nicchie sporgono scolpite le sembianze di uomini benemeriti, quali Franscini, Lavizzari, Cattaneo, che già furono lustro del patrio liceo; l'atrio grandioso e tutto l'insieme dell'edificio armonico e solenne desterà l'ammirazione (e forse l'invidia) dei visitatori italiani. Certamente esso non venne ideato per i

IL NUOVO PALAZZO CANTONALE DEGLI STUDI IN LUGANO (ARCH. GUIDINI E MARAINI).

bisogni dell'oggi soltanto; il Palazzo degli architetti Guidini e Maraini potrebbe bene ospitare una Università e, dato lo sviluppo edilizio economico e industriale di questi ultimi tempi nel piccolo cantone, ma segnatamente in Lugano, non sarebbe utopistico l'immaginare, tra qualche anno, nel nuovo Palazzo degli Studi, inaugurati i corsi della prima Università italiana nella Svizzera. A. G.

NECROLOGIO.

Enrico Alessandro Wallon, storiografo ed uomo politico francese, nato a Valenciennes il 13 dicembre 1812, è morto a Parigi il 13 novembre scorso. Maestro di conferenze alla Scuola normale, e supplente del Guizot nella cattedra di letteratura all'Università, dopo la rivoluzione del 1848, in seguito ad un'opera *La schiavitù nelle colonie* venne nominato segretario della commissione sulla schiavitù e deputato supplente per la Guadalupa alla Assemblea costituente. D'animo mitissimo, sedette all'estrema destra: nullameno s'oppose alla domanda d'autorizzazione a procedere contro Martino Bernard e si dimise dopo l'approvazione della legge che mutilava il suffragio universale. Da quell'ora, sino al 1871, egli si occupò esclusivamente di pubblica istruzione e de' suoi lavori storici, tra i quali, principalissimo, la *Storia di Giovanna d'Arco*. Nel 1850 fu nominato membro dell'Accademia delle iscrizioni e delle belle arti.

Nel 1871 fu eletto dal dipartimento del Nord deputato all'Assemblea nazionale e devesi ad una proposta di lui la costituzione repubblicana francese del 25 febbraio 1875, avente a base il potere legislativo, affidato ad una Camera ed un Senato, e l'esecutivo ad un presidente eletto dal Parlamento stesso, riunito in Congresso, ogni sette anni, tanto che un tale periodo, detto settennato, si chiamò anche wallonato. Ricordevole è pure la frase con la quale egli accompagnò tale proposta: « A senso mio, non vi sono che tre forme di governo: la monarchia, la repubblica e l'impero: la monarchia non avete potuto costituirla; l'impero non lo volete; non resta, dunque, che la repubblica ». Nel rimpasto ministeriale del 10 marzo 1875, Wallon succedette a Cumont quale ministro della pubblica istruzione.

Oltre alle opere di lui citate, egli pubblicò: *Della schiavitù nei tempi moderni* (1847), *Storia della schiavitù nell'antichità* (1848); *Del monoteismo presso le razze semitiche* (1859), *L'emancipazione della schiavitù* (1861), *La vita di Gesù ed il suo nuovo storiografo*, disamina critica del volume di Ernesto Renan (1864), *Riccardo II, episodio della rivalità tra la Francia e l'Inghilterra* (1864), *Vita di Nostro Signor Gesù Cristo, secondo la concordanza dei quattro evangeli* (1865), *Il Terrore* (1873), *San Luigi e il suo tempo* (1875), *Storia del tribunale rivoluzionario di Parigi* (1880-82), *La rivoluzione del 31 maggio ed il federalismo nel 1793* (1886), *I rappresentanti del popolo in missione e la giustizia rivoluzionaria nell'anno II* (1889-90).

Con dolorosa sorpresa apprendiamo la morte avvenuta il 3 novembre in Buenos Ayres di un nostro collaboratore, **Pompeo Trentin**, enotecnico distinto, addetto commerciale presso la Legazione Italiana nella Repubblica Argentina. Non aveva che 38 anni. Il valoroso giovane era attento osservatore e relatore spigliato delle sue impressioni di viaggio, che sapeva documentare con fotografie prese da lui medesimo sul vero con non comune abilità. Di lui pubblicammo *Nelle Pampas* (Da Bahia Blanca a Carmen de Patagones) e *Guayaquil ossia la porta dell'Equatore*.

IL PRIMO ATLANTE D'AFRICA IN ITALIA?

Uniamo a questo fascicolo pei cortesi ed intelligenti abbonati dell'*Emporium* il Manifesto dell'*Atlante d'Africa*, che verrà pubblicato in 20 dispense, dal nostro Istituto d'Arti Grafiche, a cominciare dal p.° Gennaio.

Confidiamo che alla nostra intraprendenza e alla coscienziosa cura, con la quale ci siamo proposti di compilare un'opera pratica, utile e bella, non mancherà l'appoggio degl' intellettuali nostri lettori.

L'*Atlante d'Africa*, con le notizie di testo che lo corredano, sarà una delle opere indispensabili per ogni famiglia, dove siano giovani che studiano e persone che s'occupano di politica o di affari; osiamo aggiungere, che frequentemente verrà con piacere consultato da qualsiasi lettore di giornali.

Veggansi i patti d'associazione.